ЖИЗНЬ
ЗАМѢЧАТЕЛЬНЫХЪ
ЛЮДЕЙ

632
82
10
014

О Ф

Дозв. ценз. СПБ. 7 января 1891 г. Тип. тов. „Общ. польза“, В. Подъяч., 39.

Р. Вагнеръ.

92
B12

ЖИЗНЬ ЗАМѢЧАТЕЛЬНЫХЪ ЛЮДЕЙ

БІОГРАФИЧЕСКАЯ БИБЛІОТЕКА Ф. ПАВЛЕНКОВА

Р. ВАГНЕРЪ

ЕГО ЖИЗНЬ И МУЗЫКАЛЬНАЯ ДѢЯТЕЛЬНОСТЬ

58620
10248

БІОГРАФИЧЕСКІЙ ОЧЕРКЪ

С. А. Базунова

Съ портретомъ Р. Вагнера, гравированнымъ
въ Лейпцигѣ Геданомъ

ЦѢНА 25 КОП.

Ленинградский Театральный
БИБЛИОТЕКА
имени А. В. ЛУНАЧАРСКОГО

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.
ТИПОГРАФІЯ ГАЗ. „НОВОСТИ“, ЕКАТЕРИНИНСКІЙ КАН., № 113.
1891.

Популярно-научныя книги.

ПРЕДСКАЗАНІЕ ПОГОДЫ. Далле. Перев. съ франц. Съ 41 рис. Цѣна 1 р. 25 к.

ФИЗІОЛОГІЯ ДУШИ. А. Герцена. профессора Лозан университета. Предисл. Герцена-отца. Съ франц. Ц. 1 р.

МІРЪ ГРЕЗЪ. Д-ра Симона. Сновидѣн. галлюцинаціи, сомнамбулизмъ, экстазъ, гипнотизмъ, иллюзіи. Съ франц. Ц. 1 р.

РУЧНОЙ ТРУДЪ. Составилъ Графиньи. Домашнія занятія ремеслами. Съ франц. 400 рис. Ц. 1 р. 50 к.

ЭКСТАЗЫ ЧЕЛОВѢКА. П. Мантегацца. Пер. съ 5-го итальян. изд. Ц. 1 р. 50 к.

ПРОГРЕССЪ НРАВСТВЕННОСТИ. Летурно. Перевела съ франц. Эл. Зауеръ. Ц. 1 р. 50 к.

УМСТВЕННЫЯ ЭПИДЕМІИ. Д-ра Ренъяра. Перевела съ франц. Эл. Зауэръ. Съ 110 рис. Ц. 1 р. 75 к.

КОТОРЫЙ ЧАСЪ? И. Вавилова. Провѣрка часовъ безъ помощи часовщика и устройство солнеч. часовъ. Съ 13 рис. Одобрено Академіей Наукъ. Цѣна 30 к.

СВѢТЪ БОЖІЙ. Популярные очерки міровѣдѣнія. 5-е изданіе, въ первый разъ иллюстрированное 60 рис. Ц. 30 к.

ОБЩЕДОСТУПНАЯ АСТРОНОМІЯ. Фламмаріона Съ франц. 100 рис. Ц. 1 р. 25 к.

ЭЛЕКТРИЧЕСКІЕ АККУМУЛЯТОРЫ. Э. Ренье. Перевелъ и дополнилъ Д. Головъ. Съ 76 рис. Цѣна 1 р. 25 к.

ЭЛЕКТРИЧЕСКОЕ ОСВѢЩЕНІЕ. В. Чиколева. съ 151 рис. Ц. 2 р. 50 к.

ЧУДЕСА ТЕХНИКИ И ЭЛЕКТРИЧЕСТВА. В. Чиколева. Ц. 30 к.

О БЕЗОПАСНОСТИ ЭЛЕКТРИЧ. ОСВѢЩЕНІЯ. В. Чиколева. Ц. 25 к.

ЭЛЕКТРИЧЕСТВО И МАГНИТИЗМЪ А. Гано и Ж. Маневрье. Перев. Ф. Павленкова, В. Черкасова и С. Степанова. Съ 340 рис. Ц. 1 р. 50 к.

СПРАВОЧНАЯ КНИЖКА ПО ЭЛЕКТРОТЕХНИКѢ. В. Чиколева. Ц. 75 к.

ПОПУЛЯРНЫЯ ЛЕКЦІИ ОБЪ ЭЛЕКТРИЧЕСТВѢ И МАГНИТИЗМѢ. О. Хвольсона. Съ 230 рис. 2-е изданіе. Ц. 2 р.

ГЛАВНѢЙШІЯ ПРИЛОЖЕНІЯ ЭЛЕКТРИЧЕСТВА. Э. Госпиталье. Пер. С. Степанова, со 145 рис. 2-е изд. Ц. 2 р. 50 к.

ЭЛЕКТРИЧЕСТВО ВЪ ДОМАШНЕМЪ БЫТУ. Э. Госпиталье. Пер. съ франц. С. Степанова. Со 157 рис. Ц. 2 р.

ЭЛЕКТРИЧЕСКІЕ ЗВОНКИ. Боттона. Съ краткими свѣдѣніями о воздушныхъ звонкахъ. Съ 114 рис. Перев. съ англійскаго и дополнилъ Д. Головъ. Ц. 1 р.

СОВРЕМЕННЫЕ ПСИХОПАТЫ. Д-ра Кюлера. Переводъ съ франц. Ц. 1 р. 50 к.

ПСИХОЛОГІЯ ВНИМАНІЯ. Д-ра Рибо. Переводъ съ французскаго. Ц. 50 к.

ПСИХОЛОГІЯ ВЕЛИК. ЛЮДЕЙ. Жоли. Перев. съ франц. 2-е изд. Ц. 1 р.

ГЕНІАЛЬНОСТЬ И ПОМѢШАТЕЛЬСТВО. Ц. Ломброзо. Съ рис. Ц. 2 р.

ЧТО СДѢЛАЛЪ ДЛЯ НАУКИ Ч. ДАРВИНЪ? Съ портретомъ Дарвина. Переводъ Г. Лопатина, Ц. 75 к.

ХЛѢБНЫЙ ЖУКЪ. Чтеніе для народа, съ 3 рис. Барона Н. Корфа. Ц. 10 к.

ВРЕДНЫЯ ПОЛЕВЫЯ НАСѢКОМЫЯ. Сост. Иверсенъ. Съ 43 рис. Ц. 80 к.

ВОЗДУШНОЕ САДОВОДСТВО. Н. Жуковскаго Съ 72-мя рис. Ц. 60 к.

ЭЙФЕЛЕВА БАШНЯ. Сост. Г. Гисандье. Съ рис. Переводъ съ француз. Ц. 50 к.

СОЦІАЛЬНАЯ ЖИЗНЬ ЖИВОТНЫХЪ. Эспинаса. Перев. съ франц Ф. Павленковъ. 500 стр., Ц. 2 р. 50 к.

ЧАСТНАЯ МЕДИЦИНСКАЯ ДІАГНОСТИКА. Профес. Да-Коста. Съ нѣм. 704 стр., 43 рис. Ц. 3 р. 50 к.

ЕДИНСТВО ФИЗИЧЕСКИХЪ СИЛЪ. Опытъ популярно-научной философіи. А. Секки. Перев. съ франц. Ф. Павленкова. 2-е изд. Ц. 2 р. 50 к.

БЕРЕГИТЕ ЛЕГКІЯ: Гигіеническія бесѣды. д-ра Нимейера. Съ 30 рис. Ц. 75 к.

ЖИЗНЬ НА СѢВЕРѢ И ЮГѢ. А. Брема. (Дополненіе къ „Жизни животныхъ"). Со многими рисунками. 2 тома. Цѣна за оба 2 р.

ТЕЛЕФОНЪ И ЕГО ПРАКТИЧЕСКІЯ ПРИМѢНЕНІЯ. Д-ра Мейера и Приса. Съ 293 рис. Ц. 2 р. 50 к.

ЭЛЕКТРИЧЕСКІЕ ЭЛЕМЕНТЫ. Ніоде. Переводъ съ французск. Со многими рисунками. Ц. 2 р.

ДОМАШНЕЕ ЭЛЕКТРИЧЕСКОЕ ОСВѢЩЕНІЕ. Д. Селоменса. Перев. съ англійск. Д. Головъ. Со мног. рисун. Ц. 1 р.

НА ВСЯКІЙ СЛУЧАЙ! Научно-практическіе совѣты сельскимъ хозяевамъ. А. Альмединген а. Ц. 60 к.

ПЕРВОБЫТНЫЕ ЛЮДИ. Дебьера. Перев. съ французск. М. Энгельгардта. Со многими рисун. Ц. 1 р.

ДАРВИНИЗМЪ. Популярное изложеніе ученія Дарвина въ примѣненіи къ жизни растеній, животныхъ и человѣка. Ц. 60 к.

Дозволено цензурою. С.-Петербургъ 29-го января 1891 года.

ОГЛАВЛЕНІЕ.

		Стр.
I.	Юные годы Вагнера	5.
II.	Подготовительный періодъ его музыкальной дѣятельности	14.
III.	Парижскія мытарства	22.
IV.	Первыя реформаторскія попытки	33.
V.	«Тангейзеръ» и его судьба	41.
VI.	Баррикады и «Лоэнгринъ»	50.
VII.	Оперный эмигрантъ	60.
VIII.	Новыя неудачи въ Парижѣ	74.
IX.	«Отъ эшафота къ трону»	83.
X.	Музыкальный геній Германіи	90.

ГЛАВНѢЙШІЕ ИСТОЧНИКИ.

1. *Adolph Jullien.* «Richard Wagner, sa vie et ses oeuvres». Paris, 1886.

2. *Alfred Ernst.* «Richard Wagner et le drame contemporain». Paris, 1887.

3. *Camille Benoit.* «Souvenir de Richard Wagner». Paris, Scohtt, 1885.

4. *Catulle Mendès.* «Richard Wagner», Paris, 1886.

5. *C. Glasenapp.* «Richard Wagner's Zeben und Wirken».

6. Русскіе журналы и газеты 1868 года.

ГЛАВА I.

Юные годы Вагнера.

Отсутствіе всякаго вымысла въ біографіи Вагнера.—Девятый ребенокъ бѣдной семьи.—Учителя музыки предсказываютъ, что изъ Вагнера «ничего не выйдетъ».—Восхищеніе Веберомъ и Моцартомъ.—Трагедія съ 42-мя жертвами и партитура «вродѣ *Эгмонта* Бетховена»..—Увертюра, написанная разноцвѣтными чернилами.—Уроки Вейлинга.—Путешествіе въ Вѣну и Прагу.—Лейпцигская консерваторія исполняетъ симфонію Вагнера (заимствованную цѣликомъ у Бетховена).

Рихардъ Вагнеръ. знаменитый авторъ тетралогіи о Нибелунгахъ, авторъ „Парсиваля“ и болѣе извѣстныхъ русской публикѣ „Тангейзера“ и „Лоэнгрина“, авторъ еще болѣе знаменитый — какъ благодарный предметъ остроумія всѣхъ сатирическихъ листковъ Берлина, Вѣны, Лондона и Парижа, чудаковатый, курьезный проповѣдникъ славной „музыки будущаго“,—этотъ Вагнеръ интересенъ для біографа какъ великій, несомнѣнно геніальный человѣкъ и, кромѣ того, еще въ одномъ спеціальномъ отношеніи: это, такъ сказать, знаменитость вчерашняго дня. Его жизнь ясна и естественна, какъ только того можно желать, она прошла безъ всякихъ ненужныхъ и досадныхъ чудесъ. ее еще не заволокли туманы легенды, поэтическихъ украшеній и преувеличеній. Вамъ не разскажутъ, что Вагнеръ, какъ Моцартъ, на третьемъ году отъ рожденія хорошо игралъ на фортепіано; никакой таинственный черный человѣкъ не приходилъ къ

нему заказывать реквіемовъ.—О Шопенѣ разсказываютъ, что однажды онъ высказалъ шутливое желаніе „найти завтра въ своемъ бюро 20,000 франковъ“ и на другой день дѣйствительно нашелъ ихъ. Нѣтъ, никогда, впродолженіи всей своей жизни, Вагнеръ не нашелъ и двухъ талеровъ и, зарабатывая деньги самымъ тяжелымъ трудомъ, былъ въ долгу какъ въ шелку. Женился онъ слишкомъ рано и неразумно, какъ и подобаетъ молодому человѣку, а когда прошла молодость, продолжалъ поступать легкомысленно: въ 1849 году, не имѣя никакихъ серьезныхъ политическихъ мнѣній, схватилъ ружье и побѣжалъ на баррикады. Характеръ онъ имѣлъ, по общимъ отзывамъ, дурной, неуживчивый. Съ своею „непонятостью“ носился, *воображая* себя непонятымъ гораздо болѣе, чѣмъ это было на самомъ дѣлѣ. На музыкальномъ поприщѣ онъ началъ съ подражаній и вначалѣ писалъ плохую музыку, подражая плохимъ образцамъ, какъ оно и естественно. Словомъ, ничего легендарнаго; во всей біографіи ни одного чуда! Это не мѣшаетъ ему однако быть и оставаться великимъ человѣкомъ.

Онъ былъ геніальный музыкантъ и великій человѣкъ—такъ говорятъ о немъ живыя и письменныя свидѣтельства.

Веселая, живая, нѣжная физіономія молодого Вагнера—не характерна. Гораздо болѣе типичны фотографическіе снимки его въ возрастѣ среднихъ и старческихъ лѣтъ. Это—горбатый носъ, выдавшійся подбородокъ, прямые, непокорные гребню волосы, крупныя, некрасивыя, но энергичныя черты лица. Вся внѣшность — некрасивая и характерная, съ типичной бородой ниже подбородка,—дѣлала его похожимъ на мелкаго ремесленника изъ какого-нибудь захолустнаго нѣмецкаго городка. Что касается его происхожденія,—оно и въ дѣйствительности не очень высоко. Дѣдъ Вагнера былъ простой таможенный чиновникъ, а отецъ служилъ въ полиціи. Говорятъ

впрочемъ, что этотъ послѣдній получилъ хорошее воспитаніе, зналъ языки и особенно французскій, такъ что, когда французы въ 1813 году заняли Лейпцигъ, маршалъ Даву поручилъ именно Фридриху Вагнеру устроить полицейскую организацію города. Послѣ сраженій подъ Лейпцигомъ 18-го и 19-го октября 1813 года городъ запрудили больные и раненые, открылись заразныя болѣзни и 22-го ноября Фридрихъ Вагнеръ умеръ, оставивъ почти безъ средствъ вдову и 9 человѣкъ дѣтей. Будущій музыкантъ Рихардъ Вагнеръ былъ младшимъ, по счету девятымъ ребенкомъ этой семьи. Онъ родился 22-го мая 1813 г. и потерялъ отца ровно шести мѣсяцевъ отъ роду. Такимъ образомъ первый, вполнѣ достовѣрный фактъ біографіи Вагнера тотъ, что отецъ не могъ имѣть на него никакого вліянія. Его мать, повидимому, тоже не отличалась никакими выдающимися качествами, и вліяніе ея на сына никѣмъ и ничѣмъ не удостовѣрено. Кажется, она была не изъ такихъ женщинъ, какъ мать Гете, обладавшая богатымъ воображеніемъ и „умѣвшая, какъ говорятъ біографы, разсказывать чудныя, фантастическія сказки, которыя такъ нравились ея сыну“.

По смерти мужа, г-жа Вагнеръ переѣхала съ семействомъ въ Эйслебенъ. Жить пришлось на маленькую пенсію, оставшуюся послѣ Фридриха Вагнера, организатора французской полиціи въ Лейпцигѣ; жили, должно быть, очень бѣдно. Черезъ два года г-жа Вагнеръ вторично вышла за-мужъ за актера Людвига Гейера и переселилась съ семействомъ въ Дрезденъ, гдѣ второй супругъ ея имѣлъ „хорошее мѣсто“ въ тамошнемъ королевскомъ театрѣ. Этотъ Гейеръ былъ не только актеромъ, но отчасти драматическимъ писателемъ и кромѣ того занимался живописью. На Рихарда Вагнера, по собственнымъ его воспоминаніямъ, этотъ добрый человѣкъ имѣлъ хорошее вліяніе. Правда, изъ будущаго музыканта онъ собирался сдѣлать живописца, но такая ошибка извинительна, ибо, конечно, трудно опредѣлить

призваніе 6-ти—7-ми-лѣтняго мальчика. Какъ-бы то ни было, изъ живописи ничего не вышло во-первыхъ потому, что мальчикъ не проявлялъ къ ней никакой склонности, а во-вторыхъ потому, что ему не исполнилось еще и 7 лѣтъ, какъ Гейеръ заболѣлъ своей послѣдней, предсмертной болѣзнью. Наканунѣ смерти онъ велѣлъ маленькому Рихарду сыграть на фортепьяно арію изъ „Фрейшюца“. Мальчикъ игралъ, а умирающій, съ видомъ нѣкотораго удивленія, обратился къ женѣ со словами: „а что, можетъ быть, у него есть дарованіе къ музыкѣ?...“ На другой день г-жа Гейеръ вышла изъ комнаты умершаго и, обливаясь слезами, сказала Рихарду: „онъ всегда хотѣлъ что-нибудь сдѣлать изъ тебя“. И Вагнеръ сохранилъ навсегда нѣжное воспоминаніе о человѣкѣ, который не отчаявался сдѣлать изъ него „что нибудь“.

Но никто въ то время не думалъ сдѣлать изъ него музыканта. Когда мальчику было 9 лѣтъ, мать помѣстила его, при содѣйствіи одного изъ братьевъ своего второго мужа, въ мѣстную гимназію, гдѣ онъ могъ получить серьезное классическое образованіе. Здѣсь, по словамъ біографовъ, онъ хорошо изучалъ древніе языки, миѳологію и древнюю исторію, но, по тѣмъ-же извѣстіямъ, не жаловалъ фортепіано: техника инструмента его отталкивала, онъ болѣе забавлялся игрою, но мало работалъ, такъ что въ одинъ прекрасный день его учитель музыки отказался отъ своего ученика, заявивъ, что „изъ него никогда ничего не выйдетъ“. Такимъ образомъ опять былъ поставленъ вопросъ о томъ, выйдетъ-ли „что-нибудь“ изъ Вагнера.

Этотъ маленькій эпизодъ, самъ по себѣ неважный, характеризовалъ однако натуру будущаго композитора. Впослѣдствіи онъ проявилъ много энергіи и упорства въ трудѣ, вообще много поработалъ на своемъ вѣку, но то бывали всегда задачи, имъ самимъ поставленныя, преслѣдовались цѣли, имъ излюбленныя. Заставить его работать противъ воли, безъ увлеченія предметомъ, могла

только крайняя, почти голодная нужда. Честный учитель музыки, вѣроятно, немало побился съ своимъ ученикомъ, прежде чѣмъ объявилъ его неспособнымъ. Уже въ этомъ раннемъ періодѣ жизни біографы находятъ его „своевольнымъ, причудливымъ, горячимъ и упорнымъ“. „Я развивался, говоритъ впослѣдствіи Вагнеръ, не подчиняясь никакому авторитету; у меня не было другихъ руководителей, кромѣ жизни, искусства и меня самого“. — Онъ былъ одинъ изъ тѣхъ, кому такая независимость всего болѣе необходима.

Итакъ, первый учитель музыки ушелъ, а музыкальные рессурсы Вагнера были очень незначительны. Онъ умѣлъ играть всякій вздоръ на фортепіано, но изъ числа дѣйствительно хорошихъ музыкальныхъ произведеній зналъ только увертюры „Волшебной Флейты“ Моцарта да веберовскаго „Фрейшюца“. Фрейшюцъ особенно нравился маленькому поклоннику Вебера, онъ только незадолго передъ тѣмъ видѣлъ его на сценѣ дрезденскаго театра. И когда знаменитый маэстро, тогда капельмейстеръ дрезденской оперы, направляясь въ театръ, задумчиво проходилъ мимо дома, гдѣ жилъ Вагнеръ, онъ подбѣгалъ къ окну и съ священнымъ любопытствомъ провожалъ глазами великаго музыканта. Веберъ и Моцартъ— это были первыя музыкальныя впечатлѣнія Вагнера.

Сбереженія покойнаго Людвига Гейера скоро истощились и для семьи опять наступила бѣдность. Тогда трое изъ старшихъ дѣтей г-жи Гейеръ должны были поступить въ театры. Одна изъ дочерей ея, Розалія, получила особенно выгодный ангажементъ въ Лейпцигѣ, въ тамошнемъ „Stadt-theater“, и въ 1827 году г-жа Гейеръ перебралась съ семействомъ въ Лейпцигъ. Рихардъ поступилъ въ лейпцигскую гимназію, но принятъ былъ только въ 3-й классъ, тогда какъ въ Дрезденѣ былъ уже во 2-мъ и даже считался хорошимъ ученикомъ, преуспѣвая особенно „in litteris“. Это былъ, разумѣется, ударъ для четырнадцатилѣтняго самолюбія, ибо онъ уже

въ Дрезденѣ умѣлъ писать стихи, перевелъ сколько-то пѣсенъ Одиссеи и притомъ во внѣ-классное время, что увеличивало подвигъ еще болѣе; однажды онъ получилъ на поэтическомъ конкурсѣ въ гимназіи премію и, главное, сочинилъ трагедію, въ которой болѣе сорока персонажей умирали одинъ за другимъ, такъ что нѣкоторыхъ изъ нихъ пришлось даже воскресить, ибо иначе не выходило никакой развязки.

Чувствительный „ударъ“ по поводу 3-го класса оттолкнулъ его отъ изученія классиковъ и бросилъ въ сторону музыки. Въ этотъ самый годъ умеръ Бетховенъ, и въ Лейпцигѣ давались концерты подъ управленіемъ знаменитаго Маттеи, на которыхъ исполняли произведенія умершаго музыканта. Музыка Бетховена произвела на Вагнера глубокое впечатлѣніе, о которомъ онъ впослѣдствіи писалъ такъ: „Смерть Бетховена послѣдовала вскорѣ за смертью Вебера... тогда я познакомился впервые съ его музыкой... эти серьезныя впечатлѣнія развивали во мнѣ склонность къ музыкѣ все болѣе и болѣе“. („Письмо о музыкѣ“, 1860 года). Но ближайшимъ, вполнѣ комическимъ послѣдствіемъ этихъ новыхъ впечатлѣній было вотъ что: онъ рѣшилъ написать для своей знаменитой трагедіи съ 42 жертвами партитуру „вродѣ *Эгмонта* Бетховена“ и тотчасъ-же принялся за дѣло. Прежде всего нужно было изучить теорію музыки, которой онъ не зналъ вовсе. На это предпріятіе онъ опредѣлилъ недѣлю времени и, купивъ гдѣ-то учебникъ гармоніи Ложье, погрузился въ изученіе этой гармоніи. Только тутъ оказалось, что написать что-нибудь „вродѣ Эгмонта Бетховена“ — не такъ легко. Только тогда молодой маэстро рѣшился обратиться за совѣтомъ къ членамъ своей семьи. Сначала надъ нимъ посмѣялись, а потомъ пригласили для него учителя музыки, нѣкоего Готлиба Мюллера. Этотъ Мюллеръ былъ, повидимому, дѣльный человѣкъ и хорошо зналъ свое ремесло, но, познакомившись съ своимъ невѣроятнымъ

ученикомъ, пришелъ въ совершенный ужасъ. Дѣло въ томъ, что Вагнеръ успѣлъ къ этому времени начитаться Гофмана, носился съ самыми несбыточными планами, бредилъ такими невѣроятными музыкальными комбинаціями, что бѣдный Мюллеръ испугался за свой собственный разсудокъ.—И во второй разъ учитель объявилъ, что „изъ такого молодца никогда ничего не выйдетъ“.

Но нашъ музыкантъ не унывалъ. Вскорѣ послѣ того онъ написалъ увертюру и снесъ ее Дорну, капельмейстеру королевскаго театра, съ которымъ вступилъ въ сношенія благодаря сестрѣ Розаліи. Всѣ члены оркестра смѣялись надъ этой увертюрой, но капельмейстеръ почему-то принялъ ее и даже попытался исполнить между двумя актами какой-то пьесы. Публика слушала это произведеніе искусства и недоумѣвала: это былъ какой-то невѣроятный, сверхестественный грохотъ литавръ, непрерывный громъ, который упрямо возвращался черезъ каждые четыре такта вплоть до самаго конца. „Эта увертюра, пишетъ Вагнеръ, была кульминаціоннымъ пунктомъ моего безумія. Чтобы облегчить пониманіе ея, я рѣшилъ написать ее тремя разноцвѣтными чернилами: партіи струнныхъ инструментовъ—красными, мѣдныхъ—зелеными, а деревянныхъ—черными. По запутанности—9-я симфонія Бетховена показалась-бы сравнительно съ нею сонатою Плейеля“.

Послѣ революціи, свергшей съ престола Карла X, король саксонскій вынужденъ былъ дать своей странѣ конституцію. Рихардъ Вагнеръ пришелъ по этому поводу въ неописанный восторгъ и сдѣлался ярымъ поклонникомъ революціи. „Я сразу рѣшилъ, писалъ онъ впослѣдствіи, что всякій человѣкъ, какъ-бы мало честолюбивъ онъ ни былъ, обязанъ заниматься исключительно политикой“. Затѣмъ онъ „рѣшилъ“ сдѣлаться политическимъ писателемъ и предпринялъ увертюру на „политическую тему“. Вообще, если пересчитать всѣ эти „рѣшилъ“ и

„сразу рѣшилъ“, какими пестрѣютъ біографіи молодого Вагнера, то нужно заключить, что то было не одно легкомысліе молодости, это былъ уже темпераментъ и притомъ—несомнѣнно сангвиническій.

Въ 1830 году Вагнеръ окончилъ гимназію и поступилъ въ лейпцигскій университетъ. Здѣсь онъ слушалъ философію, эстетику, но вмѣстѣ съ тѣмъ занимался и музыкой. Судьба наконецъ послала ему хорошаго учителя: это былъ нѣкто Теодоръ Вейнлигъ, канторъ церкви св. Ѳомы—хорошій музыкантъ и еще лучшій преподаватель музыки. Онъ былъ именно такой учитель, какого недоставало Вагнеру. „Вейнлигъ не имѣлъ какой-либо спеціальной методы, пишетъ нашъ композиторъ, но онъ обладалъ здравымъ практическимъ смысломъ. Нельзя, говоря точно, *научить* искусству композиціи, но можно показать ученику, какимъ образомъ музыка постепенно становится тѣмъ, что она есть, и такимъ образомъ руководить сужденіемъ молодого человѣка“. „Нужно, говоритъ дальше Вагнеръ, дать ученику общія указанія и заставить его работать самостоятельно. Но нужно также отмѣчать всѣ дефекты его работы и объяснять, *почему* то или другое мѣсто неудовлетворительно“. Такъ поступалъ Вейнлигъ съ своимъ ученикомъ, и ученіе подвигалось быстро и чрезвычайно успѣшно. Прошло только 6 мѣсяцевъ, и этотъ превосходный Вейнлигъ сказалъ Вагнеру: „ступайте, теперь вы научились держаться на собственныхъ ногахъ“, и прекратилъ свои уроки. Кромѣ всего остальнаго, подъ его руководствомъ Вагнеръ изучилъ и научился цѣнить Моцарта, хотя идеаломъ его все-же оставался Бетховенъ, особенно его 9-я симфонія.

Свои теоретическія познанія молодой композиторъ, разумѣется, пожелалъ тотчасъ-же примѣнить къ практикѣ. Получились сначала полонезъ и соната для фортепіано, затѣмъ большая концертная увертюра и, наконецъ, симфонія въ четырехъ частяхъ, гдѣ, по собственному сознанію автора, слышался отчасти Моцартъ, а по

большей части Бетховенъ. Лѣтомъ 1832 года Вагнеръ совершилъ путешествіе. Сначала онъ отправился въ Вѣну, центръ музыки par excellence, городъ, гдѣ жили Бетховенъ и Моцартъ, но, къ сожалѣнію, тамъ въ это время интересовались не столько Бетховеномъ, сколько „Цампой“. Отрывки изъ „Цампы“, попурри изъ „Цампы“,—вездѣ и всюду слышалась одна только „Цампа“, и Вагнеръ поспѣшилъ уѣхать въ Прагу, гдѣ, казалось ему, еще витала тѣнь Моцарта. Здѣсь онъ познакомился съ директоромъ мѣстной консерваторіи и имѣлъ удовольствіе въ первый разъ услышать свою симфонію, исполненную оркестромъ консерваторіи, — это былъ его первый маленькій успѣхъ. По возвращеніи въ Лейпцигъ, онъ поспѣшилъ, конечно, представить эту симфонію въ тамошнюю консерваторію. На Рождествѣ 1832 года и во второй разъ 8-го января 1833 г. это произведеніе молодого композитора было исполнено и принято публикою довольно благосклонно, въ газетахъ-же появилась похвальная рецензія нѣкоего Генриха Лаубе. Въ апрѣлѣ 1833 г. была исполнена не безъ успѣха и увертюра его, такъ что начинающій музыкантъ сталъ пріобрѣтать нѣкоторое положеніе въ Лейпцигѣ.

Итакъ, эту симфонію можно считать первымъ произведеніемъ Вагнера, а рецензія Генриха Лаубе была первымъ газетнымъ отзывомъ о немъ.

50 лѣтъ спустя въ Венеціи, гдѣ Вагнеръ проживалъ тогда съ семействомъ, престарѣлый маэстро пожелалъ отпраздновать пятидесятилѣтній юбилей своей композиторской дѣятельности. Въ программу празднества была включена и упомянутая выше симфонія; Вагнеръ непремѣнно хотѣлъ, чтобы его жена и тесть прослушали это произведеніе его юности. Исполненіе было поручено преподавателямъ и ученикамъ лицея San-Marcello. И тутъ юбиляръ призналъ, смѣясь, что вся симфонія цѣликомъ заимствована у Бетховена. Этимъ объясняется, конечно, въ удовлетворительной степени — хвалебный отзывъ Генриха Лаубе и успѣхи симфоніи въ 1832—33 гг.

ГЛАВА II.

Подготовительный періодъ музыкальной дѣятельности Вагнера.

Первая опера Вагнера — «Фея».—Вліяніе игры г-жи Шредеръ-Девріенъ на направленіе музыкальныхъ идей Вагнера.—«Запрещенная любовь», какъ антитезъ его первой оперы.—Капельмейстерство въ Магдебургскомъ театрѣ. — Провалъ «Запрещенной любви». — Неудачная женитьба Вагнера на актрисѣ Планеръ.—Переѣздъ въ Ригу.—Осужденіе Вагнеромъ своихъ прежнихъ музыкальныхъ работъ.—Сборы въ Парижъ.

Послѣ этихъ первыхъ, въ сущности очень маленькихъ, успѣховъ Вагнеръ пріобрѣлъ порядочную увѣренность въ своихъ силахъ и планы его расширились. Онъ сталъ мечтать объ оперѣ и искалъ только подходящій сюжетъ, который можно было-бы разработать. Около этого времени ему пришлось отправиться въ Вюрцбургъ, къ брату Альберту, который служилъ при тамошнемъ театрѣ режиссеромъ и актеромъ одновременно. При его помощи и Рихардъ получилъ мѣстечко при театрѣ. Эта должность давала всего 10 флориновъ въ мѣсяцъ, но зато оставляла Вагнеру много свободнаго времени.—Здѣсь и была написана его первая опера „Фея“; сюжетъ оперы Вагнеръ заимствовалъ. Дѣло идетъ о феѣ, которая, будучи застигнута смертнымъ, рѣшается ради него отказаться отъ безсмертія. Надо только, чтобы онъ оставался ей вѣрнымъ, въ какомъ-бы образѣ она передъ нимъ ни явилась. Онъ соглашается, и фея превращается въ статую. Освободить ее отъ очарованія приходится вдохновенными, полными страсти пѣснями. Такимъ образомъ уже тогда Вагнеръ имѣлъ въ головѣ вѣчный миѳъ о Психеѣ, который впослѣдствіи далъ ему сюжетъ и для „Лоэнгрина“.

Въ самомъ дѣлѣ, въ обѣихъ драмахъ абсолютное довѣріе, основанное не на фактахъ, а на внутреннемъ убѣжденіи, выставлено, какъ необходимая основа любви. Что касается музыки, то на ней, по собственному свидѣтельству автора, отразилось тройное вліяніе: Бетховена. Вебера и Маршнера. Опера эта была написана въ 1834 году въ Вюрцбургѣ. По свойственному Вагнеру уже тогда самомнѣнію, онъ находилъ въ ней „хорошія мѣста". Особенное впечатлѣніе долженъ былъ произвести финалъ второго акта; однако попытки Вагнера пристроить эту оперу въ Вюрцбургѣ не увѣнчались успѣхомъ. Тогда онъ предложилъ свое произведеніе дирекціи дрезденскаго театра. Директоръ Рингельгардтъ принялъ было оперу, она была уже афишпрована, но потомъ Рингельгардтъ передумалъ и, вмѣсто обѣщанной публикѣ оперы Вагнера. счелъ болѣе надежнымъ поставить „Монтекки и Капулетти" Беллини.

Дѣло въ томъ, что въ то время во всей Германіи нѣмецкая оперная музыка была рѣшительно не въ модѣ. Все захватили итальянскія и французскія произведенія, да и самъ Вагнеръ восхищался въ то время „Фенеллой" и „Монтекки и Капулетти". Впрочемъ главной причиной его увлеченія была не столько музыка этихъ оперъ, сколько главнымъ образомъ превосходная игра г-жи Шредеръ-Девріенъ. Это была дѣйствительно первоклассная артистка. Весною 1834 года Вагнеръ услыхалъ ее въ первый разъ, и ей суждено было поселить въ немъ первую идею о томъ внутреннемъ единствѣ, сродствѣ между драмою и музыкой, которая впослѣдствіи стала цѣлью и главнѣйшей задачей всей его жизни. Ближайшія-же впечатлѣнія Вагнера были вотъ какія: прослушалъ онъ оперу Беллини и, какъ сказано, несмотря на всю бѣдность музыки этой оперы. вынесъ сильное впечатлѣніе. Но когда вслѣдъ затѣмъ въ Лейпцигѣ-же была дана „Фенелла", Вагнеръ былъ пораженъ совершенно новой идеей: онъ замѣтилъ, что

быстрота дѣйствія и захватывающія сцены этой оперы производили на публику наибольшее впечатлѣніе. Мало этого, то-же впечатлѣніе получалось даже и безъ помощи такой несравненной артистки, какъ г-жа Шредеръ-Девріенъ. Отсюда Вагнеръ могъ заключить и дѣйствительно заключилъ, что вкусами публики, даже современной композитору публики, пренебрегать никакъ не слѣдуетъ. Героическая музыка Бетховена остается, конечно, идеаломъ композитора; но тотъ, кто хочетъ имѣть успѣхъ на театральномъ поприщѣ, успѣхъ непосредственный и быстрый, тотъ непремѣнно долженъ принять въ соображеніе пріемы Беллини, Обера и пр.; тотъ долженъ найти либретто бойкое, оживленное, написать музыку легкую для пѣнія и эффектную... Словомъ, нашъ сангвиническій композиторъ уже сгоралъ отъ нетерпѣнія—написать новую оперу по этому новому рецепту.—Новая опера была написана подъ заглавіемъ „Запрещенная любовь“.

Въ то время Вагнеру было съ небольшимъ двадцать лѣтъ; сердце его билось такъ, какъ оно должно биться у 20-ти-лѣтняго юноши въ періодъ полнаго расцвѣта физической жизни и свѣжести всѣхъ впечатлѣній бытія,—и вотъ, порвавъ съ нѣсколько отвлеченнымъ мистицизмомъ первой молодости, онъ воспѣлъ въ своей операѣ женщину, красоту и физическія наслажденія. Начато это произведеніе въ Теплицѣ, гдѣ онъ былъ въ то время въ отпуску. Сюжетъ онъ заимствовалъ у Шекспира, но измѣнилъ значительно содержаніе пьесы; фабула Вагнера оказывается живой и довольно свѣжей, цѣль-же автора была, какъ сказано, воспѣть, отбросивъ всякія пуританскія тенденціи, чувственную любовь. Всѣ страсти юношескаго возраста тутъ на просторѣ. Словомъ, это рѣшительный антитезисъ первой его оперы „Феи“, а оба произведенія, взятыя вмѣстѣ, уже довольно опредѣленно намѣчаютъ тѣ *полюсы*, между которыми развивался геній Вагнера впослѣдствіи. Однимъ изъ этихъ полюсовъ была идея жертвы и отреченія,—она воплотилась въ „Морякѣ-

скитальцѣ", „Лоэнгринѣ" и „Парсивалѣ"; другая, противоположная ей, идея неудержимаго стремленія къ непосредственнымъ физическимъ наслажденіямъ проведена въ „Валькиріи" и „Тристанѣ и Изольдѣ". И еще самъ Вагнеръ замѣчаетъ, что обѣ тенденціи сливаются въ „Тангейзерѣ".

Осенью 1834 года Вагнеръ получилъ мѣсто капельмейстера въ магдебургскомъ театрѣ. Это было, разумѣется, цѣлое событіе,—мѣсто давало возможность зарабатывать средства къ существованію, „жить своимъ искусствомъ" и кромѣ того вводило молодого композитора въ очаровательный міръ кулисъ, а ежедневныя сношенія съ пѣвицами и пѣвцами становились служебною обязанностью новаго капельмейстера. Нужно впрочемъ сказать, что отдавая неизбѣжную дань своему двадцатилѣтнему возрасту, Вагнеръ не забывалъ и серьезную работу. Пробывъ въ Магдебургѣ болѣе года, онъ сдѣлалъ много для мѣстнаго театра, а самъ сталъ превосходнымъ капельмейстеромъ. Между прочимъ тутъ-же, въ Магдебургѣ. онъ окончилъ музыку оперы „Запрещенная любовь". Ничего характерно-вагнеровскаго въ этой музыкѣ нѣтъ. ее мы обойдемъ молчаніемъ, но скажемъ нѣсколько словъ о постановкѣ оперы на сцену. Сначала Вагнеръ обратился въ Лейпцигъ, но неудачно; возвратившись затѣмъ въ Магдебургъ, онъ намѣревался пристроить свою оперу на мѣстномъ театрѣ: сдѣлать это онъ имѣлъ право въ свой бенефисъ. Необходимое разрѣшеніе было получено; только директоръ театра, денежныя дѣла котораго были очень плохи, съ мудрой предусмотрительностью оставилъ первое представленіе въ свою пользу, предоставивъ автору второе. Нашъ маэстро впрочемъ не унывалъ, ибо былъ увѣренъ, что опера его хороша и продержится на сценѣ долго.

Между тѣмъ день представленія приближался, оставалось всего 12 дней. никто не успѣлъ выучить ролей. никакого ансамбля не было. На генеральной репетиціи

58620

дѣло шло изъ рукъ вонъ плохо. Казалось, авторъ хотѣлъ замѣнить собою всѣхъ: распоряжался, жестикулировалъ, выходилъ изъ себя, кричалъ и пѣлъ за всѣхъ. А на первомъ представленіи все спуталось и вышелъ полнѣйшій сумбуръ, такъ что публика, по отзывамъ очевидцевъ, не могла даже разобрать, что такое происходитъ на сценѣ. Тѣмъ не менѣе театръ былъ полонъ, никто не потребовалъ своихъ денегъ обратно, и дальновидный директоръ положилъ въ карманъ хорошія деньги.

На второе-же представленіе пришло счетомъ три зрителя (Вагнеръ повысилъ цѣны), и режиссеръ долженъ былъ выйти и торжественно объявить, что представленіе по непредвидѣннымъ обстоятельствамъ отмѣняется. Къ числу этихъ непредвидѣнныхъ обстоятельствъ Вагнеръ относитъ и то маленькое происшествіе, которое въ тотъ вечеръ случилось за кулисами: передъ самымъ поднятіемъ занавѣса мужъ первой пѣвицы отколотилъ второго тенора, да кстати и первую пѣвицу, такъ что названные персонажи не могли появиться передъ публикою „за болѣзнью“. Вагнеръ разсказываетъ эту исторію съ большой веселостью и прибавляетъ, что „всѣ эти неудачи не могли однако сломить энергію молодого дебютанта“. Къ тому-же его похвалили въ магдебургскихъ газетахъ: „Въ немъ есть много достоинствъ, писалъ непзвѣстный критикъ, это—настоящая музыка, настоящая мелодія и пр.“

Тѣмъ временемъ пьесу, разумѣется, сняли съ репертуара и дальнѣйшія попытки автора пристроить ее гдѣнибудь остались безъ успѣха. Въ то-же время мѣсто капельмейстера давало такъ мало средствъ къ жизни, что въ итогѣ оказались одни долги—хроническая болѣзнь всей жизни Вагнера. Приходилось подумать о томъ, какъ-бы извернуться въ такихъ критическихъ обстоятельствахъ, и вотъ нашъ композиторъ сталъ хлопотать о мѣстѣ въ Ригѣ, гдѣ старый его знакомый Дорнъ въ званіи кантора завѣдывалъ церковной музыкой. Но m-lle Планеръ, хорошенькая актриса магдебургскаго театра, пе-

лучила въ это самое время выгодный ангажементъ въ Кенигсбергъ: она была приглашена туда „первой любовницей“. И вслѣдъ за нею въ Кенигсбергъ поѣхалъ Рихардъ Вагнеръ, гдѣ усиленно добивался мѣста капельмейстера. Это мѣсто онъ вскорѣ получилъ, а 24-го ноября 1836 года состоялась свадьба Рихарда Вагнера съ m-lle Вильгельминою Планеръ. Какого рода союзъ это былъ и какое онъ могъ имѣть значеніе въ жизни нашего композитора, можно судить по слѣдующимъ словамъ самого Вагнера: „Я былъ влюбленъ, говоритъ онъ въ письмѣ къ одному изъ своихъ друзей, я женился по упрямству и сдѣлалъ несчастными и себя, и другую, томимый скукою домашней жизни, для которой я не обладалъ необходимыми данными“. Дѣйствительно, автору письма во время женитьбы было только 23 года, и едва-ли онъ могъ въ то время обладать „данными“ для семейной жизни.

Въ Кенигсбергѣ Вагнеръ прожилъ всего годъ и за все это время чувствовалъ себя очень дурно, — работалось плохо, дома не ладилось. Двѣ увертюры, написанныя имъ въ Кенигсбергѣ—не интересны. Наконецъ, получилась возможность разстаться съ скучнымъ Кенигсбергомъ: вѣрный другъ Вагнера Дорнъ выхлопоталъ ему мѣсто капельмейстера въ Ригѣ. Это былъ уже 1837 годъ. Вагнеръ пріѣхалъ съ семействомъ въ Ригу и принялся за концерты. Исполнялись между прочимъ и его собственныя произведенія, которыя имѣли въ Ригѣ успѣхъ; но для своего бенефиса, 11-го декабря 1838 года, нашъ композиторъ выбралъ все-таки „Норму“ Беллини: Вагнеръ не былъ еще самимъ собою и придерживался господствующихъ въ музыкѣ тенденцій.

Но въ душѣ композитора уже готовился тотъ переворотъ, который сдѣлалъ его впослѣдствіи оригинальнымъ творцемъ новой музыки. На первый разъ это выразилось въ смутномъ недовольствѣ своими предшествующими произведеніями. По собственному его сознанію, до сихъ поръ

онъ писалъ музыку, не будучи особенно разборчивымъ въ средствахъ,—лишь-бы добиться успѣха. Такъ, и въ Ригѣ онъ началъ было совсѣмъ шаблонную комическую оперу на тему изъ 1001 ночи и вдругъ почувствовалъ отвращеніе къ этой легкой музыкѣ успѣха. Началась критическая работа мысли, и композитору въ ясномъ видѣ предстала вся его прежняя дѣятельность и обстановка ея: онъ по достоинству оцѣнилъ и эти маленькіе провинціальные городки, въ которые судьба забрасывала его, и плохія провинціальныя сцены, на которыхъ можно ставить всякій вздоръ, получилось отвращеніе даже къ должности капельмейстера, которую въ разныхъ мѣстахъ онъ занималъ съ такимъ успѣхомъ. Въ то время музыкальнымъ центромъ всего міра былъ и оставался Парижъ (ибо и итальянскіе композиторы ѣздили туда-же для обезпеченія своей музыкальной карьеры); вся оперная музыка тогдашней Германіи шла также изъ Парижа. И вотъ мечтою нашего композитора сдѣлался Парижъ, центръ музыки, гдѣ только и можно было быть понятымъ, хорошо поставленнымъ на сцену, гдѣ только и могъ себѣ составить имя музыкантъ. Нашъ бѣдный нѣмецкій музыкантъ, конечно, имѣлъ при этомъ въ виду и тѣ 300,000 франковъ, которые передъ тѣмъ Мейерберъ, *извѣстный въ Парижѣ*, заработалъ на своихъ „Гугенотахъ“. Денежныхъ соображеній Вагнеръ не могъ забывать, ибо денегъ у него до самой смерти никогда не было въ достаточномъ количествѣ....

Итакъ, сидя въ Ригѣ, Вагнеръ написалъ партитуру новой оперы и отослалъ ее въ Парижъ къ Скрибу, прося его написать либретто. Французскій біографъ Вагнера говоритъ, что по этому предмету изъ Парижа не было получено даже отвѣта, потому что у Скриба въ то время было много дѣла помимо составленія либретто для какого-то рижскаго капельмейстера *).

*) Эта опера подъ заглавіемъ «Bianca e Giuseppe» исполнялась первый разъ въ Прагѣ въ 1848 году.

Тогда нашъ композиторъ, у котораго никогда не было недостатка въ энергіи, тотчасъ-же принялся за другое произведеніе. Прочитавъ передъ тѣмъ „Ріенци“ Бульвера, онъ задумалъ воспользоваться этимъ сюжетомъ для новой оперы, либретто которой рѣшилъ писать на этотъ разъ самъ. И вотъ лѣтомъ 1838 года онъ взялся за дѣло и работалъ съ большимъ оживленіемъ и даже жаромъ. Въ самомъ дѣлѣ. надо было наконецъ выйти изъ того жалкаго положенія, которое до сихъ поръ его угнетало, и сдѣлать это, такъ сказать, однимъ ударомъ. Что касается достоинствъ новаго произведенія, то нужно сказать, что какъ въ текстѣ, такъ и въ партитурѣ, Вагнеръ еще вовсе не имѣлъ въ виду освободиться отъ принятыхъ, обычныхъ формъ оперы, — онъ только желалъ написать что-нибудь менѣе банальное, болѣе оригинальное и сильное, словомъ—противоположное тому, что онъ писалъ до сихъ поръ.

Весною 1839 года два первые акта оперы были окончены, но въ это-же время оканчивался и контрактъ нашего композитора съ дирекціей рижскаго театра. Вагнеръ не пожелалъ возобновить его и, собравъ немного денегъ, возвратился сперва въ Кенигсбергъ, гдѣ расплатился, по возможности, съ долгами, а затѣмъ тотчасъ-же двинулся въ Парижъ. Денегъ у него въ карманѣ было очень мало, но зато въ портфелѣ лежала оконченная опера „Ріенци“, а душа была полна надеждъ на всемогущій Парижъ, гдѣ его и его оперу могли ожидать будущность, счастье и слава.

ГЛАВА III.

Парижскія мытарства.

Четырехнедѣльное морское путешествіе. — Встрѣча съ Мейербе-ромъ въ Булони.—Вагнеръ пріѣзжаетъ въ Парижъ съ его реко-мендательными письмами.—Улыбнувшіяся на минуту надежды и скорое разочарованіе.—Вагнеру приходится писать по заказу му-зыку для водевиля, которую притомъ забраковываютъ.—Потеря увертюры изъ-за неимѣнія 10 копѣекъ.—Знакомство съ Листомъ.— Глубокое впечатлѣніе, произведенное на Вагнера музыкой Бетхо-вена въ исполненіи парижской консерваторіи.—Первая мысль объ операѣ «Морякъ-скиталецъ» и что изъ этого вышло вначалѣ.— Перспектива новыхъ горизонтовъ.

Путешествіе въ Парижъ было предпринято моремъ, на парусномъ суднѣ и сопровождалось разнаго рода при-ключеніями.—Страшная буря прибила судно къ берегамъ Норвегіи, такъ что капитанъ былъ принужденъ нѣ-сколько разъ укрываться въ ближайшихъ портахъ. Нѣ-сколько разъ пловцамъ угрожала близкая и серьезная опасность, и Вагнеръ вынесъ изъ этого плаванія много рѣзкихъ и характерныхъ впечатлѣній. Путешествіе про-должалось цѣлыя четыре недѣли, нашъ маэстро близко познакомился со всѣмъ персоналомъ экипажа и тутъ, въ этой спеціальной обстановкѣ, ему впервые довелось услы-шать пропѣтое матросами сказаніе о „Летучемъ голл-андцѣ“.—Ниже мы увидимъ, какъ онъ воспользовался своими путевыми впечатлѣніями.

Восемь дней Вагнеръ пробылъ въ Лондонѣ и за-тѣмъ переправился въ Булонь. Какъ разъ въ это время

здѣсь находился великій Мейерберъ, но доступъ къ знаменитому композитору былъ такъ труденъ, что Вагнеръ прожилъ въ окрестностяхъ Булони цѣлый мѣсяцъ, прежде чѣмъ успѣлъ предетавиться великому человѣку. Мейерберъ принялъ Вагнера очень благосклонно, милостиво прочиталъ одинъ или два акта оперы „Ріенци“ и, узнавъ. что у молодого музыканта нѣтъ никакихъ средствъ къ существованію, задумчиво покачалъ головою; да и въ самомъ дѣлѣ—съ пустымъ карманомъ ѣхать въ Парижъ, это было чистое безуміе. Мейерберъ далъ Вагнеру нѣсколько рекомендательныхъ писемъ.

Эти письма были адресованы къ Антенору Жолли. директору театра „Renaissance“, гдѣ давались драмы и комическія оперы, директору „Оперы“ Леону Пилье. издателю Шлезингеру и пр. Вагнеръ прибылъ въ Парижъ въ сентябрѣ мѣсяцѣ 1839 года, поселился въ одномъ изъ самыхъ отдаленныхъ и дешевыхъ кварталовъ города и тотчасъ-же принялся бѣгать по Парижу. Письма Мейербера вездѣ принимались самымъ любезнымъ образомъ; каждый вечеръ нашъ наивный энтузіастъ возвращался домой восхищенный. ожидая самаго скораго успѣха.—Въ „Оперѣ“ постановка пьесъ была особенно роскошна, и Вагнеръ сталъ усиленно работать, торопясь окончить „Ріенци“, чтобы съ своей оперой попасть въ этотъ первоклассный театръ. „Ренессансъ“ тоже открывалъ самые пріятные виды: тамъ обѣщали поставить его несчастную оперу „Запрещенная любовь“ и водевилисту Дюмерсану уже былъ заказанъ переводъ либретто оперы. Даже переводъ этотъ удался французу въ такой степени, что самъ Вагнеръ, требовательный Вагнеръ, находилъ его вполнѣ хорошимъ. Издатель Шлезингеръ подавалъ тоже недурныя надежды. Онъ выхлопоталъ обѣщаніе консерваторіи исполнить въ одномъ изъ ея концертовъ увертюру предпринятой было Вагнеромъ оперы „Фаустъ“. Словомъ, это былъ успѣхъ, полнѣйшій успѣхъ для неизвѣстнаго нѣмецкаго композитора, проживающаго въ Па-

рижѣ всего только 6 мѣсяцевъ. Да и въ самомъ дѣлѣ!— въ Ренессансѣ будетъ поставлена его опера, въ консерваторіи, въ парижской консерваторіи!—будетъ исполняться его увертюра, а въ портфелѣ еще имѣется почти готовая опера „Ріенци“, — и Вагнеръ рѣшилъ, что пора перебраться съ окраины поближе къ фешенебельнымъ кварталамъ: новая квартира была нанята въ центрѣ города, въ улицѣ Helder.

Но тутъ-то и начались для нашего композитора его парижскія разочарованія, слѣдовавшія одно за другимъ въ самой ужасающей и безпощадной послѣдовательности.— Консерваторія, познакомившись съ увертюрой Вагнера, тотчасъ-же забраковала ее. Въ апрѣлѣ мѣсяцѣ закрылъ свой театръ Антеноръ Жолли, и „Запрещенная Любовь“ не попала на сцену. Это были первыя, но капитальныя неудачи, открывшія собою длинный рядъ парижскихъ злоключеній Вагнера. Нашъ маэстро испугался и сталъ тревожно искать удачи и успѣха въ другихъ мѣстахъ. Въ 1840 году въ Парижѣ очень занимались поляками: о нихъ говорили, имъ сочувствовали, въ пользу нодостаточныхъ поляковъ Парижа устраивались концерты и спектакли. Одинъ изъ такихъ благотворительныхъ спектаклей-концертовъ организовала княгиня Чарторыйская. Вагнеру это показалось удобнымъ случаемъ, ибо въ портфелѣ его лежала написанная имъ еще въ Кенигсбергѣ увертюра подъ названіемъ „Polonia“. Вагнеръ снесъ къ княгинѣ эту увертюру, но увы, у него еще не было никакого имени, и на произведеніе нашего композитора не обратили даже вниманія. Словомъ сказать, все рушилось, рѣшительно никакіе планы не удавались, нѣмецкому композитору, очевидно, не везло въ столицѣ Франціи.

Оставалась одна послѣдняя надежда на издателя Шлезингера. Добрый человѣкъ давалъ Вагнеру кое-какія работы въ издаваемой имъ „Музыкальной Газетѣ“; но этого было мало, это не обезпечивало необходимыхъ средствъ къ существованію. И вотъ тогда-то директоръ театра

„des Variétés“ заказалъ нашему маэстро музыку (о, ужасъ!)— музыку для водевиля. Вагнеръ задумался,—судьба относилась къ бѣдному музыканту, казалось, уже слишкомъ сурово; однако, сообразивъ свои денежныя обстоятельства, бѣднякъ согласился и принялся сочинять музыку для французскаго водевиля. Но тутъ читатель, можетъ быть, подумаетъ, что нашъ музыкантъ дошелъ уже до предѣловъ своего униженія. Нѣтъ, далеко нѣтъ,—худшее предстояло еще впереди, а именно: когда музыка къ этому фатальному водевилю была окончена, директоръ театра забраковалъ ее „за негодностью“!

Пытался Вагнеръ писать и романсы на французскія слова; романсы эти были разнаго достоинства, но ихъ либо вовсе не издавали, либо платили за нихъ по 15—20 франковъ за штуку. И вотъ въ началѣ 1841 года нашъ несчастный авторъ написалъ и напечаталъ разсказъ, чреватый своимъ автобіографическимъ смысломъ. Заглавіе разсказа было: „Иностранный музыкантъ въ Парижѣ“.— „Это былъ, говорится тамъ о героѣ разсказа, превосходный человѣкъ и достойный музыкантъ. Онъ родился въ маленькомъ нѣмецкомъ городѣ, а умеръ въ Парижѣ, гдѣ много страдалъ“.

Какъ велика была въ то время крайность Вагнера, показываютъ слѣдующіе эпизоды, разсказываемые его біографами. Была у него увертюра къ предполагавшейся операѣ „Христоферъ Колумбъ“. Доведенный бѣдностью до совершеннаго отчаянія, Вагнеръ попытался пристроить эту увертюру хоть за-границей и послалъ ее въ Лондонъ къ капельмейстеру Жулльену, который давалъ тамъ концерты. Но капельмейстеръ забраковалъ увертюру и отослалъ ее автору обратно. — Въ одно прекрасное утро пришелъ къ нашему композитору почтальонъ и потребовалъ уплату за доставку пакета изъ Лондона въ Парижъ. Вагнеръ не могъ уплатить требуемыхъ нѣсколько грошей; почтальонъ, не получивъ уплаты, унесъ пакетъ обратно и, такимъ образомъ, это произведеніе Вагнера пропало навсегда.

Другой эпизодъ характеренъ не менѣе предыдущаго.— Въ томъ-же несчастномъ для нашего композитора 1841 году Вагнеръ, доведенный до отчаянія, предложилъ себя одному маленькому бульварному театру въ качествѣ пѣвца-хориста. Но, по словамъ самого Вагнера, капельмейстеръ, который долженъ былъ экзаменовать его, увидалъ тотчасъ-же, что пѣвецъ совсѣмъ не умѣетъ пѣть, да кромѣ того у нашего композитора, какъ извѣстно, не было рѣшительно никакого голоса. И импровизированнаго хориста прогнали ни съ чѣмъ. Такимъ образомъ остальную часть зимы этого ужаснаго года Вагнеру пришлось существовать исключительно на счетъ доброхотныхъ дателей парижской нѣмецкой колоніи, къ счастью довольно многочисленной.

Около этого-же времени въ Парижѣ Вагнеръ въ первый разъ встрѣтился съ Листомъ. Отношенія ихъ, впослѣдствіи столь близкихъ друзей,—были тогда очень холодны. Дѣло объясняется тѣмъ, что Вагнеръ всегда ненавидѣлъ то, что онъ называлъ „только виртуозностью“ и не разгадалъ пока въ Листѣ ничего кромѣ виртуозности. А Вагнеръ былъ, что называется, человѣкъ прямой, не любившій скрывать своихъ симпатій и антипатій, и потому въ „Музыкальной Газетѣ“ въ 1840 году появилась его статья подъ заглавіемъ: „О ремеслѣ виртуоза и независимости композитора“; эта статья имѣла въ виду Листа и была полна желчи и раздраженія. Такой тонъ ея объясняется впрочемъ всего естественнѣе собственными неудачами и разочарованіями нашего музыканта, какія пришлось ему испытать въ Парижѣ. Дѣйствительно, это былъ періодъ едва-ли не самый тяжелый въ жизни Вагнера, когда онъ извѣрился и въ музыкѣ, и въ музыкантахъ Парижа, когда пошли прахомъ всѣ его артистическія мечты и надежды.

Но такова была энергія нашего автора, такъ велика живучесть его таланта, что даже угнетаемый всѣми ужасами, какіе мы описали выше, онъ проявлялъ про-

дуктивность самую изумительную. Среди всяческихъ бѣдствій—и матеріальныхъ и нравственныхъ, онъ продолжалъ работать надъ своей оперой „Ріенци“. Но наибольшій подъемъ духа, на чисто художественной почвѣ, произошелъ въ немъ когда начались (въ 1841 году) концерты парижской консерваторіи, посвященные произведеніямъ Бетховена. При громадныхъ музыкальныхъ средствахъ консерваторіи исполненіе Бетховена оказалось столь совершеннымъ, что ни о чемъ подобномъ Вагнеръ дотолѣ и мечтать не могъ. Въ довершеніе всего оркестръ консерваторіи исполнилъ его любимое произведеніе Бетховена „Симфонію съ хорами“. Казалось, судьба, вообще столь суровая къ нему въ Парижѣ, хотѣла вознаградить музыканта художественными впечатлѣніями. Вскорѣ послѣ концертовъ консерваторіи, въ „Оперѣ“ былъ поставленъ „Фрейшюцъ“,—любимая опера и юности, и зрѣлаго возраста Рихарда Вагнера. Какія сильныя и глубокія впечатлѣнія навѣяла ему прослушанная музыка, можно заключить изъ собственныхъ отзывовъ нашего композитора, которые мы считаемъ умѣстнымъ привести здѣсь.

„О, мое славное отечество, говоритъ онъ по поводу „Фрейшюца“, какъ сильно долженъ я любить тебя, какъ долженъ я мечтать о тебѣ, хотя-бы потому, что „Фрейшюцъ“ есть порожденіе твоей почвы! Какъ сильно долженъ я любить нѣмецкій народъ, который любитъ „Фрейшюца“, еще до сего дня вѣритъ чудесамъ наивнѣйшей изъ легендъ, который теперь, въ порѣ зрѣлаго возраста, все еще способенъ ощущать тѣ сладко-таинственные ужасы, какіе волновали его юношеское сердце! О, вы, дорогія германскія мечты! мечты лѣсовъ, мечты звѣздъ и луны, вечернія мечты о деревенскомъ колоколѣ, который звонитъ сигналъ гасить огни! Какъ счастливъ человѣкъ, который можетъ понимать васъ, который можетъ вѣрить, чувствовать и мечтать!“

Какой дѣйствительно-германскій колоритъ имѣютъ эти сантиментальныя изліянія! Какъ сильно, глубоко и,

прибавимъ, какъ хорошо умѣлъ чувствовать нашъ музыкантъ!

Отзывъ о Бетховенѣ въ исполненіи консерваторіи кратокъ: „Точно завѣса спала съ глазъ моихъ“, писалъ онъ.

Тутъ немного словъ, но не подлежитъ сомнѣнію, что Бетховенъ произвелъ на него еще болѣе сильное впечатлѣніе, чѣмъ „Фрейшюцъ“ Вебера. По крайней мѣрѣ въ написанной Вагнеромъ около этого времени новеллѣ „Посѣщеніе Бетховена“ излагаются идеи, очень опредѣленно обрисовывающія реформаторскіе замыслы композитора, и эти мысли приписаны въ новеллѣ Бетховену *).

И вотъ, пользуясь этимъ настроеніемъ художественнаго восторга, онъ рѣшилъ воплотить въ какомъ-нибудь новомъ произведеніи тѣ новыя идеи, которыя навѣяла на него музыка Бетховена и Вебера. Такимъ-то образомъ Вагнеръ принялся за оперу „Морякъ-скиталецъ“, либретто которой рѣшилъ писать самъ. Но прежде всего разскажемъ маленькій эпизодъ, сопровождавшій появленіе въ свѣтъ этого либретто.

---

*) Считаемъ нелишнимъ привести изъ упомянутаго сочиненія Вагнера слѣдующую цитату:—«Звуки различныхъ инструментовъ, вполнѣ неопредѣленные по своему значенію, существовали въ первобытной природѣ, въ качествѣ органовъ этой природы, гораздо раньше, чѣмъ появился на землѣ человѣкъ, способный уразумѣть эту неопредѣленную гармонію. Совсѣмъ иное значеніе имѣетъ человѣческій голосъ: онъ прямой истолкователь человѣческаго сердца, онъ передаетъ всѣ наши ощущенія, индивидуальныя (конкретныя) и отвлеченныя. Такимъ образомъ его сфера является, правда, ограниченною, но зато его проявленія всегда ясны и опредѣленны. Итакъ, соедините оба эти элемента: передайте эти отрывочные и неопредѣленные звуки дикой природы при посредствѣ нашихъ инструментовъ, а съ другой стороны передайте при посредствѣ человѣческаго голоса вполнѣ опредѣленныя ощущенія человѣческой души,—и голосъ разумной человѣческой души умѣритъ, приведетъ въ границы, освѣтитъ и объяснитъ голоса дикой силы природы». И далѣе: «Если-бы я сталъ писать оперную музыку, совершенно отвѣчающую моимъ идеямъ, я не ввелъ бы туда ни арій, ни дуэтовъ, ни всего остальнаго хлама, который признается необходимымъ условіемъ современной оперы».

Около того времени, когда бѣдность Вагнера достигла самыхъ крайнихъ предѣловъ, возвратился въ Парижъ знаменитый Мейерберъ и, сжалившись опять надъ бѣднымъ землякомъ своимъ, рекомендовалъ его самымъ настоятельнымъ образомъ Леону Пилье, директору „Оперы“. Въ силу высокой рекомендаціи, этотъ послѣдній предложилъ Вагнеру написать какую нибудь оперу. Нашъ наивный энтузіастъ, разумѣется, тотчасъ пришелъ въ восторгъ и, полагая, что этотъ заказъ вполнѣ упрочиваетъ его положеніе, мечталъ уже о постановкѣ своего будущаго произведенія съ роскошью, возможной только въ одномъ Парижѣ. „Морякъ-скиталецъ“ былъ уже на умѣ у нашего композитора, и музыкантъ храбро принялся писать либретто. Сюжетъ, съ разрѣшенія автора, заимствованъ изъ „Летучаго голландца“ Генриха Гейне. Окончивъ либретто очень быстро, счастливый авторъ побѣжалъ къ директору Пилье. Но къ этому времени Мейерберъ успѣлъ опять уѣхать изъ Парижа, и директоръ театра отнесся къ Вагнеру съ большой холодностью. Прочитавъ затѣмъ либретто и будучи пораженъ оригинальностью сюжета и поэтическимъ колоритомъ всего произведенія, онъ неожиданно предложилъ автору такую комбинацію: Вагнеръ продастъ свое либретто гражданину Леону Пилье, причемъ покупщикъ могъ-бы сразу уплатить сумму въ 500 франковъ, а что касается музыки. то директоръ нашелъ-бы лицъ, которыя могутъ о ней позаботиться.

И пошелъ нашъ бѣдный забракованный музыкантъ домой, а по дорогѣ все обдумывалъ полученное предложеніе. Это будетъ для композитора очень выгодно, сказалъ директоръ, ибо такая опера можетъ попасть на сцену не раньше, какъ года черезъ 4, которые должны уйти на подготовительныя работы. Между тѣмъ, въ случаѣ принятія предложенія, композиторъ—при его талантѣ—да еще съ деньгами въ карманѣ!—конечно, успѣетъ написать другую оперу. Черезъ нѣсколько дней рукопись

поступила въ собственность директора Пилье, а у Вагнера лежалъ въ карманѣ капиталъ въ 500 франковъ *).

Здѣсь, можетъ быть, было-бы кстати дать оцѣнку этого произведенія нашего композитора. „Морякъ-скиталецъ“ признается, не безъ основанія, первымъ произведеніемъ Вагнера, написаннымъ въ „вагнеровскомъ“ стилѣ, чего нельзя сказать о предъидущей его операѣ „Ріенци“. Здѣсь дѣйствительно впервые обозначилось то направленіе и тѣ принципы, которыхъ Вагнеръ придерживался въ дальнѣйшихъ своихъ твореніяхъ. Но, не имѣя возможности дать понятіе о *всѣхъ* произведеніяхъ нашего автора, мы рѣшились остановить вниманіе читателя лишь на нѣкоторыхъ важнѣйшихъ сочиненіяхъ композитора, т. е. тамъ, гдѣ направленіе и музыкальные принципы автора выразились наиболѣе опредѣленно. Поэтому, обходя молчаніемъ это сравнительно еще очень несовершенное произведеніе, сообщаемъ дальнѣйшія біографическія свѣдѣнія.

Приближалась весна 1841 года, и вотъ, чтобы свободнѣе работать съ деньгами (т. е. съ извѣстными 500 франками) въ карманѣ, а также, чтобы избѣжать, какъ говорятъ безпристрастные біографы, кредиторовъ, которые становились все назойливѣе, Вагнеръ переселился въ Медонъ. Кругомъ стояли большіе лѣса. Вагнеръ выбралъ хорошенькое мѣстечко и поселился въ уютномъ маленькомъ домикѣ, гдѣ всѣ гарантіи для спокойной работы были на-лицо.—И 7 недѣль композиторъ писалъ тутъ музыку „Моряка-скитальца“; но потомъ наступили опять такія матеріальныя затрудненія, что работу, почти оконченную, пришлось забросить на два долгихъ мѣсяца.

---

*) «Морякъ-скиталецъ» Вагнера превратился на французской сценѣ въ «Vaisseau Fantome» (2-хъ актный) съ музыкою Dietch'a, и былъ поставленъ на сцену въ ноябрѣ 1842 года, когда Вагнеръ уже уѣхалъ изъ Парижа. Опера выдержала всего 11 представленій. Это былъ не успѣхъ, очень польстившій самолюбію нашего автора.

Рѣшительно, нашъ музыкантъ родился не подъ счастливой звѣздой!

Но зато было уже близко и то время, когда судьба дала ему возможность вздохнуть нѣсколько свободнѣе.— Въ ноябрѣ мѣсяцѣ 1840 года Вагнеръ окончилъ свою оперу „Ріенци“ и направилъ ее въ Дрезденъ, въ тамошнюю „Оперу“. Затѣмъ 18 марта 1841 года Мейерберъ отправилъ туда письмо по этому поводу, которое, разумѣется, и рѣшило судьбу вагнеровской оперы. По крайней мѣрѣ въ іюлѣ 1841 года въ „Музыкальной Газетѣ“ появилось извѣстіе о принятіи оперы „Ріенци“ на дрезденскую сцену, причемъ постановка предполагалась еще до окончанія года. Вскорѣ послѣ того нашъ неутомимый авторъ окончилъ и „Моряка-скитальца“ и, уже наученный опытомъ, на этотъ разъ прямо послалъ новую оперу ко всемогущему Мейерберу, который въ то время занималъ должность капельмейстера въ Берлинѣ. Въ Берлинъ опера Вагнера, положимъ, не попала, но 3-го апрѣля 1842 года „Музыкальная Газета“ сообщила утѣшительное для Вагнера извѣстіе, что дрезденскій театръ принялъ и оперу „Морякъ-скиталецъ“. Разумѣется добрымъ геніемъ этого принятія былъ тотъ-же великій Мейерберъ.

Какое счастье!—Двѣ оперы на сценѣ дрезденскаго театра! Наконецъ-то!... И счастливый авторъ этихъ двухъ совершенно разнохарактерныхъ по замыслу и исполненію оперъ въ апрѣлѣ 1842 года отправился въ родную Германію, гдѣ могъ и долженъ былъ ожидать нашего энтузіаста, разумѣется, одинъ только успѣхъ. Вагнеръ никогда не терялъ вѣры въ самого себя и свой геній.

Но мы, оканчивая настоящую главу, этотъ мартирологъ парижскихъ скитаній нашего композитора, должны сказать еще, что нелегко досталась ему эта послѣдняя парижская зима (1841—1842 года).—Съ дачи изъ Медона онъ вернулся совсѣмъ нищимъ. Узнавъ о принятіи на сцену въ Дрезденѣ „Ріенци“, нашъ бѣднякъ, чтобы

имѣть возможность весною уѣхать въ Германію, принялся за самые ужасные „заработки“. Какія работы приходилось ему исполнять!—Тутъ были и переложенія для фортепіано нелѣпѣйшей музыки, тутъ были и заказныя „fantaisies“ на самыя вздорныя темы; нашему композитору приходилось писать даже такія печальныя вещи, какъ кадрили для танцевъ...

ГЛАВА IV.

Первыя реформаторскія попытки.

Оперы Вагнера «Ріенци» и «Морякъ-скиталецъ» на дрезденской сценѣ. — Мнѣнія о нихъ Шумана и Берліоза. — Критики объявляютъ Вагнера «варваромъ». — Пріѣздъ въ Дрезденъ «знаменитаго Спонтини и точка, поставленная имъ къ музыкѣ.

Въ то время, т. е. въ 1842 году дрезденская опера была одной изъ лучшихъ въ Германіи. Всеобщее вниманіе привлекали къ себѣ баритонъ Вехтеръ, знаменитый теноръ Тишачекъ и не менѣе знаменитая Шредеръ-Девріенъ. Но на такую сцену могло попасть только то, что было подписано какимъ-нибудь звучнымъ итальянскимъ либо французскимъ именемъ; никакихъ „Вагнеровъ“ солидный театръ не признавалъ, и опера „Ріенци“ попала на сцену почти-что только случаемъ. Это былъ первый теноръ театра, которому нашъ композиторъ былъ обязанъ своимъ первымъ успѣхомъ, знаменитый теноръ Тишачекъ, достаточно прославленный и сильный, чтобы провести какую угодно вещь. Просмотрѣвъ партитуру новой оперы, онъ нашелъ въ ней для себя такъ называемую „выигрышную“, благодарную партію, и принятіе оперы было обезпечено, потому что вслѣдъ за нимъ обыкновенно давала свое согласіе и дирекція театра. Такимъ образомъ и дѣло было рѣшено да и успѣхъ оперы почти обезпеченъ. Вагнеръ могъ ликовать: на германской почвѣ ему, видимо, повезло.

Дѣйствительно повезло. Какъ только Вагнеръ вступилъ на нѣмецкую почву, онъ почувствовалъ себя гораздо лучше, чѣмъ въ Парижѣ, гораздо болѣе дома.

Тутъ нашлись и кое-кто изъ друзей, нашлись даже почитатели его таланта, съ тѣхъ поръ особенно, когда была принята на сцену его опера. „Я никогда не забуду, писалъ потомъ нашъ маэстро, я не забуду этого сердечнаго пріема; то было первое ободреніе, какое встрѣтило молодого артиста, такъ сурово угнетеннаго судьбою“. А между тѣмъ—увы!—если подумать, гдѣ была причина, что оперу такъ хорошо приняли. Причина была та, что вся опера была явный сколокъ съ повсюду модной тогда итальяно-французской музыки. Произведеніе Вагнера правилось именно потому, что въ немъ не было почти ничего „Вагнеровскаго“. Тутъ все было хорошо, все было удовлетворительно скопировано, вся опера разбита на аріи, дуэты, тріо, словомъ, все было на мѣстѣ — всякіе речитативы, всякія банальности, все то, что Вагнеръ потомъ такъ горячо отрицалъ... Но вернемся къ нашему разсказу.

Наступилъ день перваго представленія. М-ше Шредеръ-Девріенъ была очень эффектна, Тишачекъ превзошелъ самого себя, публика осталась въ восторгѣ отъ новой оперы, несмотря даже на то, что представленіе тянулось чуть не съ 6 часовъ вечера до полуночи. Только тутъ ужь и самъ авторъ испугался и на другой день чуть свѣтъ побѣжалъ въ театръ, чтобы сдѣлать необходимыя сокращенія. Но актеры подняли противъ счастливаго автора цѣлую бурю и не соглашались ни на какія сокращенія. Тишачекъ первый кричалъ: „я не позволю выкинуть изъ моей роли ничего, это слишкомъ превосходно“; ему вторили и другіе. Такимъ образомъ успѣхъ былъ полный; на слѣдующихъ представленіяхъ театръ ломился отъ публики, несмотря на возвышенныя цѣны; овапіямъ не было конца. Вагнеръ сдѣлался героемъ дня и вскорѣ получилъ лестное и выгодное назначеніе на должность капельмейстера королевскаго саксонскаго театра.

Но тутъ и кончается краткій періодъ успѣховъ нашего композитора. Далѣе послѣдовали опять неудачи и

разочарованія. Приближалось время постановки на сцену „Моряка-скитальца“. Для Вагнера успѣхъ или неуспѣхъ этого произведенія имѣлъ особенное значеніе, ибо тамъ были проведены впервые его новыя, реформаторскія тенденціи, хотя и не особенно еще ярко выраженныя. Какъ приметъ публика эту новую оперу? Какую оцѣнку встрѣтятъ его новыя музыкальныя идеи? Да и одна-ли музыка! Тамъ много новаго и съ чисто драматической точки зрѣнія. Нѣтъ тамъ ни этихъ обязательныхъ внѣшнихъ эффектовъ—ни въ музыкѣ, ни въ драмѣ (кромѣ развѣ корабля да еще финальной сцены), нѣтъ спасительной театральной помпы, есть только настоящія внутреннія достоинства, которыхъ публика можетъ, пожалуй, и не замѣтить...

Наконецъ, 2-го января 1843 года на дрезденской сценѣ былъ поставленъ „Морякъ-скиталецъ“. Баритонъ Вехтеръ и г-жа Шредеръ-Девріенъ играли главныя роли; значитъ, силы исполнителей были весьма значительны, а между тѣмъ успѣхъ вышелъ очень скромный, — если только можно говорить объ успѣхѣ. Правда, кое-кто изъ друзей композитора попытались въ газетахъ затушевать эту неудачу нашего автора; но и самъ авторъ, да и публика хорошо понимали, какую цѣну имѣютъ эти газетныя утѣшенія и преувеличенія. На самомъ дѣлѣ опера рѣшительно не понравилась публикѣ, понравились только корабль да финалъ.

Корабль и финальная сцена!—т. е. именно то, что желательно было-бы выкинуть изъ оперы! Для Вагнера это былъ, разумѣется, ударъ: нравилось, значитъ, то, гдѣ онъ не былъ самимъ собою, а его „новое слово“ не прививалось. Правда, нѣсколько мѣсяцевъ спустя, опера *съ успѣхомъ* прошла въ Ригѣ, и Шуманъ въ своей „Новой музыкальной газетѣ“ похвалилъ дарованіе автора. Да, но вѣдь это былъ Шуманъ, который могъ, разумѣется, понять истинно хорошее, но публика оставалась, повидимому, глуха и нѣма. А нашъ авторъ

всегда такъ нуждался въ сочувствіи и одобреніи именно публики.

Между тѣмъ дирекція дрезденскаго театра, которая, вѣроятно, тоже нуждалась въ сочувствіи и одобреніи публики, поспѣшила снять съ репертуара „Моряка-скитальца“ и ухватилась за надежную оперу „Ріенци“. Она во всякомъ случаѣ давала хорошіе сборы. Тогда Вагнеръ отправилъ „свою“ оперу въ Берлинъ, обращаясь съ просьбою о содѣйствіи къ всемогущему Мейерберу. Мейерберъ хлопоталъ, опера была принята и поставлена на берлинской сценѣ въ началѣ 1844 года.—Первое представленіе дало самые неопредѣленные результаты, второе не дало никакого сбора, а третьяго уже и вовсе не послѣдовало: послѣ двухъ представленій опера „Морякъ-скиталецъ“ была снята съ репертуара берлинской сцены.

Такъ стояли дѣла нашего маэстро въ 1843 году. „Морякъ-скиталецъ“ не нравился публикѣ, „Ріенци“, напротивъ, нравилась: Вагнера, очевидно, не понимали. Но вотъ пріѣхалъ въ Дрезденъ музыкантъ, артистическія идеи котораго были несомнѣнно и во многихъ отношеніяхъ близки къ новаторскимъ замысламъ Вагнера,—мы говоримъ о Гекторѣ Берліозѣ. Этотъ человѣкъ могъ и долженъ былъ понять Вагнера.

Гекторъ Берліозъ въ то время совершалъ свою первую поѣздку по Германіи. Онъ побывалъ во многихъ нѣмецкихъ городахъ, а потому заѣхалъ и въ Дрезденъ. гдѣ прослушалъ на нѣмецкихъ сценахъ много оперъ, а потому попалъ и на представленіе „Моряка-скитальца“; кромѣ того онъ прослушалъ два акта изъ „Ріенци“, ибо за длинготою эту оперу стали исполнять въ два вечера. И впечатлѣніе, которое вынесъ французскій музыкантъ... Но прежде всего нужно сказать, что въ его отзывахъ о музыкѣ Вагнера совсѣмъ не замѣтно энтузі-

азма.—Онъ помнилъ изъ всего слышаннаго только „прекрасную молитву послѣдняго акта и тріумфальный маршъ, скопированный, но не рабски, съ великолѣпнаго марша изъ „Олимпіи". Кромѣ того, онъ отмѣтилъ „привычку автора злоупотреблять tremolo и недостатокъ музыкальной изобрѣтательности". Увы!—И только, и больше ничего! А между тѣмъ вѣдь это былъ Берліозъ, и судилъ онъ тутъ Вагнера, а не какую-нибудь посредственность, которую простительно и не замѣтить.

Итакъ, мечты объ успѣхѣ и славѣ опять разлетѣлись въ прахъ. Какъ было продолжать избранное Вагнеромъ направленіе, когда никто не понималъ или не хотѣлъ понять его? Какая будущность ожидала его на томъ пути, который намѣтилъ для себя музыкантъ, написавъ оперу „Морякъ-скиталецъ". А между тѣмъ надо было двигаться впередъ, потому что настоящее представлялось такъ сѣро и неприглядно. Мѣсто капельмейстера въ Дрезденѣ давало только 5 тысячъ франковъ и было далеко не похоже на синекуру; приходилось работать и очень много, да и работа не всегда была симпатичная. Не надо забывать, что должность капельмейстера королевскаго саксонскаго театра оплачивалась отъ двора; Вагнеръ числился на придворной службѣ и долженъ былъ поставлять музыку собственнаго своего сочиненія по поводу разныхъ дворцовыхъ и иныхъ торжествъ. Напримѣръ, 7-го іюня 1843 г. случилось торжественное открытіе памятника покойному саксонскому королю. Тутъ требовалась музыка, потому что адвокатъ Гольфельдъ сочинилъ ко дню торжества патріотическій гимнъ, который Вагнеру пришлось собственноручно положить на музыку и даже дирижировать его исполненіемъ. Бывали и другого рода непріятности: напримѣръ, въ апрѣлѣ 1843 года ему пришлось исполнять Моцартовскаго „Донъ-Жуана"; Вагнеръ, превосходно знавшій творенія Моцарта, исполнялъ его, по крайнему своему разумѣнію, т. е., вѣроятно, превосходно, но старые ме-

ломаны, не привыкшіе къ манерѣ новаго капельмейстера, подняли шумъ, а какой-то критикъ началъ печатать цѣлыя филиппики противъ „варвара“ Вагнера. Да, тамъ прямо говорилось, что авторъ „Ріенци“ и „Моряка-скитальца“—варваръ, не способный понимать Моцарта. И какъ часто потомъ повторялись и варьировались на всѣ лады эти и подобныя обвиненія!

Такъ проходилъ скучно и непріятно дрезденскій періодъ жизни нашего композитора. Вагнеръ чувствовалъ себя тяжело и уныло. И только посѣщеніе Дрездена знаменитымъ Спонтини, въ концѣ 1844 года, внесло нѣкоторое разнообразіе во всю эту монотонность. Посѣщеніе это оказалось высоко-комическимъ эпизодомъ въ жизни Вагнера, и нашъ композиторъ разсказываетъ о немъ съ большой веселостью. Дѣло происходило такъ. Осенью 1844 года дирекція дрезденскаго театра рѣшила поставить на сцену, притомъ въ самой торжественной обстановкѣ, оперу Спонтини „Весталка“. Вагнеръ, который въ то время еще оставался большимъ почитателемъ всѣми признанной знаменитости, уговорилъ нѣкоего барона Люттихау, отъ котораго это зависѣло, пригласить Спонтини въ Дрезденъ для личнаго дирижированія. Знаменитый итальянецъ тотчасъ-же прислалъ отвѣтъ о своемъ согласіи и пріѣхалъ наканунѣ генеральной репетиціи. Тогда нашъ скромный капельмейстеръ почтительно предложилъ старому маэстро лично дирижировать и на завтрашней репетиціи. Спонтини милостиво согласился и прежде всего пожелалъ узнать, какой палкой обыкновенно дирижируетъ Вагнеръ. Тотъ указалъ самую простенькую капельмейстерскую палочку. Спонтини забраковалъ ее и приказалъ приготовить къ завтрашнему дню другую палку—самыхъ необычайныхъ размѣровъ, непремѣнно изъ чернаго дерева и притомъ съ двумя шарами изъ слоновой кости по концамъ. На репетиціи итальянецъ привелъ въ ярость всѣхъ артистовъ своею непомѣрной требовательностью. Спектакль-же прошелъ весьма холодно и безъ

всякаго успѣха. Понятно, какъ разгнѣвался самолюбивый маэстро, а дирекція была ужь и не рада, что пригласила такого безпокойнаго гостя. Вслѣдъ затѣмъ Спонтини уѣхалъ изъ Дрездена, но на прощальномъ обѣдѣ у г-жи Шредеръ-Девріенъ дружески изложилъ своему поклоннику Вагнеру слѣдующія необычайныя мысли:

„Когда я услышалъ вашу „Ріенци“, я подумалъ: это человѣкъ геніальный, но онъ сдѣлалъ уже болѣе, чѣмъ могъ сдѣлать. И затѣмъ Спонтини объяснилъ свой парадоксъ слѣдующимъ образомъ: „Послѣ Глюка,—сказалъ онъ,—это былъ я, который произвелъ великую революцію моею „Весталкою“... „Кортецомъ“ я сдѣлалъ шагъ впередъ, „Олимпіей“—еще три шага, а „Агнесой Гогенштауфенъ“—цѣлыхъ сто шаговъ. Послѣ этого мнѣ легко было-бы написать „Аѳиняночкъ“, прелестную вещь, но я отказался отъ этого намѣренія, не надѣясь превзойти себя самого. Какимъ-же образомъ кто-нибудь другой могъ-бы создать что-либо новое, когда самъ я, Спонтини, признаю для себя невозможнымъ превзойти мои предыдущія произведенія? Къ тому-же надо сказать, что со времени „Весталки“ никто не написалъ ни одной ноты, которая не была-бы украдена у меня!“ И Спонтини знаменательно умолкъ.

Какъ ни смущенъ былъ Вагнеръ такимъ феноменальнымъ самомнѣніемъ, онъ все-таки рискнулъ сдѣлать робкое возраженіе, замѣтивъ, что быть можетъ великій маэстро нашелъ-бы въ себѣ силы создать еще новыя формы, взявъ для обработки какой-нибудь новый сюжетъ. Спонтини улыбнулся съ сожалѣніемъ“.—Въ „Весталкѣ“, сказалъ онъ, я обработалъ романскій сюжетъ; въ „Фердинандѣ Кортецѣ“ — сюжетъ испано-мексиканскій; въ „Олимпіи“—греко-македонскій; наконецъ, въ „Агнесѣ Гогенштауфенъ“—сюжетъ нѣмецкій; все остальное ничего не стоитъ“. И смѣшной старикъ закончилъ рѣчь, обращаясь къ Вагнеру съ совѣтомъ отказаться вовсе отъ драматической музыки.

Но совѣтъ этотъ пропалъ даромъ. Въ то время Вагнеръ уже думалъ о „Тангейзерѣ“ и всего менѣе склоненъ былъ отказаться отъ драматической музыки. Вскорѣ послѣ описаннаго визита Спонтини, именно 14-го декабря 1844 года, имѣло мѣсто возвращеніе (изъ Лондона) останковъ Вебера. Дѣло было уже давно предпринято, но лежало за недостаткомъ необходимыхъ денежныхъ средствъ. Въ этихъ хлопотахъ о собраніи нужныхъ для предпріятія средствъ Вагнеръ принялъ самое горячее участіе, потому что всегда любилъ Вебера. Онъ цѣнилъ въ немъ не только великаго композитора, но главнымъ образомъ музыканта-нѣмца par excellence; онъ цѣнилъ въ немъ и свои первыя, еще юношескія музыкальныя воспоминанія и также свои парижскія впечатлѣнія по поводу „Фрейшюца“. Такимъ образомъ торжество возвращенія праха Вебера имѣло, по словамъ самого Вагнера, большое вліяніе на настроеніе его, въ то время уже писавшаго „Тангейзера“.

ГЛАВА V.

«Тангейзеръ» и его судьба.

«Тангейзеръ».—Его успѣхъ на дрезденской сценѣ.—Оцѣнка Вагнеровской музыки западно-европейской и русской критикой.—Обращеніе Вагнера къ прусскому королю.—Фридрихъ-Вильгельмъ IV предлагаетъ композитору арранжировать «Тангейзера» для военной музыки.

Содержаніе текста и музыки „Тангейзера“, такъ-же какъ и „Лоэнгрина“, мы излагать не будемъ, потому что это тѣ два произведенія, которыя русской публикѣ извѣстны хорошо еще съ 1868 года. Въ 1868 году оба произведенія очень занимали и нашу публику и русскую критику, отзывы которой, мѣстами довольно любопытные, мы розыскали въ старыхъ газетахъ и журналахъ и въ этой главѣ сообщимъ изъ нихъ кое-какія выдержки. Теперь-же передаемъ біографическій матеріалъ, относящійся ко времени сочиненія „Тангейзера“.

Въ послѣднее время своего пребыванія въ Парижѣ Вагнеръ принялся читать германскую исторію, ища сюжета для какого-нибудь новаго произведенія. При этомъ чтеніи онъ, къ удивленію своему, сдѣлалъ два очень важныхъ наблюденія. Онъ замѣтилъ во-первыхъ, что историческіе сюжеты вообще мало пригодны для музыкальной драмы, и что для этой цѣли гораздо удобнѣе область мноа и легенды. Далѣе оказалось, что та-же мысль уже давно приходила ему въ голову и даже безсознательно руководила имъ при выборѣ темы для оперы „Морякъ-скиталецъ“. Во-вторыхъ онъ нашелъ, что всѣ сюжеты, отвергавшіеся имъ какъ драматургомъ, казались ему не подходящими и съ музыкальной точки зрѣ-

нія. Важность этихъ „наблюденій“ нашего автора видна уже изъ того, что объ названныя идеи проведены и воплощены во всѣхъ послѣдующихъ произведеніяхъ Вагнера и, такъ сказать, опредѣлили его призваніе на артистическомъ поприщѣ. Вагнеръ извѣстенъ не столько изысканіемъ новыхъ или совершенствованіемъ дотолѣ извѣстныхъ музыкальныхъ формъ; онъ великъ и славенъ, какъ изобрѣтатель совершенно новой идеи о необходимости полной гармоніи между музыкой и драмой такъ, чтобы музыка не доминировала надъ драмой и обратно. Мы не хотимъ распространяться здѣсь о теоретическомъ значеніи реформы Вагнера, но позволимъ себѣ только спросить читателя, что нашелъ онъ въ той массѣ прослушанныхъ имъ на своемъ вѣку вещей, которыя называются операми? Почти всегда это—собраніе отдѣльныхъ музыкальныхъ нумеровъ, не имѣющихъ между собою связи; съ текстомъ-же оперы эта связь музыки еще слабѣе, ибо здѣсь не музыка иллюстрируетъ текстъ, а самый текстъ для чего-то пристегивается къ заранѣе готовой музыкѣ—не художественный, нескусный, жалкій текстъ, извѣстный подъ именемъ либретто. При этомъ и музыка,—дурная или хорошая—все равно, теряетъ свой соподчиненный, иллюстрирующій характеръ, и, выходя изъ опернаго театра, вы думаете: „зачѣмъ эти вокально-инструментальные нумера исполняются не въ концертѣ? Или—зачѣмъ въ концертѣ исполнителей-пѣвцовъ одѣли въ костюмы? А между тѣмъ „опера“ вѣдь есть драма, положенная на музыку, иллюстрированная музыкой и сама ее иллюстрирующая. По крайней мѣрѣ такой она *должна* быть. Но теперь она такъ далека еще отъ идеала, что критикъ, оцѣнивая „оперу“, обязанъ имѣть въ виду одну только музыкальную часть, да и то не музыку драмы, а то странное собраніе разнохарактерныхъ „нумеровъ“, которые могутъ быть хороши или дурны въ отдѣльности и независимо отъ своего драматическаго назначенія. Драматическая-же часть оперы оставляется въ сторонѣ, и

всякій опытный критикъ знаетъ, что это только называется драмой, а на самомъ дѣлѣ это вовсе не драма, а „либретто“, которое имѣетъ право быть никуда негоднымъ и оцѣнкѣ не подлежитъ.

„Такое положеніе вещей ненормально. Не надо больше „оперъ“, нужна „музыкальная драма“. Такъ думалъ Вагнеръ, выходя изъ парижскихъ театровъ, и вновь углублялся въ свою германскую исторію, ища сюжета для новаго произведенія. Но историческіе сюжеты не казались ему подходящими, и тема не находилась. Тогда одинъ изъ друзей его—филологъ—предложилъ въ видѣ темы народное сказаніе о Тангейзерѣ. Вещь эта не была новостью для Вагнера; когда-то онъ читалъ ее въ обработкѣ Тика, но въ такомъ видѣ она не удовлетворяла Вагнера. При всемъ томъ ему понравилась простота и ясность, съ которою развивается разсказъ,—это не была „историческая“ тема, гдѣ много труда и средствъ надо потратить для воспроизведенія историческаго характера и колорита описываемаго эпизода. Понравился ему также и характеръ главнаго дѣйствующаго лица легенды. У Тика Тангейзеръ, отправляющійся на конкурсъ Миннезингеровъ въ Вартбургъ, по дорогѣ встрѣчается съ Венерой и позволяетъ ей увлечь себя. Вагнеръ прибавилъ тутъ любовь Тангейзера къ племянницѣ графа; эта любовь временно забыта ради Венеры, но эта-же чистая любовь, въ концѣ концовъ, спасаетъ рыцаря отъ гибели, искупляя его грѣхъ и пр. Такимъ образомъ и получился Вагнеровскій „Тангейзеръ“.

Отправляясь изъ Парижа къ представленію „Ріенци“, нашъ композиторъ очень торопился и пріѣхалъ въ Дрезденъ слишкомъ рано. Желая сократить время ожиданія, онъ поѣхалъ въ Богемію, чтобы побродить тамъ въ горахъ, а оттуда перебрался въ Теплицъ и здѣсь написалъ текстъ „Тангейзера“. Затѣмъ уже въ Дрезденѣ Вагнеръ началъ писать музыку „Тангейзера“ и работалъ съ большимъ оживленіемъ. Но намъ извѣстенъ дрезден-

скій періодъ жизни Вагнера и тамошнія его злоключенія; поэтому неудивительно, если мы скажемъ, что работа надъ „Тангейзеромъ“ затягивалась. Судьба „Моряка-скитальца“ заставляла Вагнера задумываться поневолѣ и надъ „Тангейзеромъ“. Это было произведеніе, въ которомъ авторъ собирался провести свои тенденціи еще ярче, чѣмъ въ предыдущей операѣ. Какая судьба ожидала эту новую вещь?—„Тангейзеръ“ нарушалъ условія установившагося вкуса еще рѣшительнѣе, чѣмъ „Морякъ-скиталецъ“. Какая судьба могла ожидать новое произведеніе? И въ отчаяніи Вагнеръ нѣсколько разъ порывался бросить „Тангейзера“, махнуть рукою на свое направленіе и написать что-нибудь вродѣ „Ріенци“, ибо такая вещь гарантировала по крайней мѣрѣ успѣхъ, а постоянныя неудачи и несбывающіяся надежды все больше досаждали ему. Никто не хотѣлъ понять новыхъ идей композитора, для кого-же будетъ онъ писать свои „новыя“ произведенія, — вѣдь наконецъ артисту нужна-же публика!

Но истинное призваніе превозмогло всѣ остальныя соображенія. „Такимъ образомъ пришлось-бы, говоритъ Вагнеръ, сообразоваться со вкусами измѣнчивой моды, пришлось-бы подвергать себя всѣмъ униженіямъ спекуляціи, а это уже было для меня невозможно, — я чувствовалъ, что умеръ-бы отъ отвращенія“. Итакъ, не смотря на неуспѣхъ „Моряка-скитальца“, несмотря ни на какія соображенія благоразумія и практичности, Вагнеръ продолжалъ писать своего „Тангейзера“, и въ декабрѣ мѣсяцѣ 1844 года опера была окончена.

Дирекція дрезденскаго театра, несмотря на неуспѣхъ оперы „Морякъ-скиталецъ„“, приняла новую работу композитора довольно благосклонно. Издержекъ не щадили, декораціи были заказаны въ Парижѣ, роли розданы лучшимъ актерамъ: Тишачекъ игралъ Тангейзера, m-me Шредеръ-Девріенъ была нѣсколько зрѣлая Венера... Это она сознавала впрочемъ и сама, и приняла роль почти

только изъ любезности и чтобы доставить удовольствіе Вагнеру. „Вы человѣкъ геніальный, сказала она при этомъ, но пишете такія вещи, что ихъ совсѣмъ нельзя пѣть“. Это замѣчаніе было, разумѣется, очень мило и оригинально, кокетливо и наивно и... очень невѣрно. Но нынче лѣтомъ мы прочли почти то-же самое у одного изъ русскихъ музыкальныхъ критиковъ, который замѣчаетъ, что артисты, справляющіеся съ репертуаромъ Вагнера, теряютъ отъ напряженія голосъ и становятся негодными ни на что, кромѣ вагнеровскаго репертуара.

Первое представленіе „Тангейзера“ состоялось 19-го октября 1845 года. Театръ былъ полонъ публики, пріѣхавшей—увы!—только изъ любопытства: именно нужно было узнать, что новаго написалъ чудакъ-авторъ, давшій такую прелестную „Ріенци“ и вслѣдъ затѣмъ скучнаго „Моряка-скитальца“.—Нѣтъ, нѣтъ, новое произведеніе было вродѣ „Моряка-скитальца“. И замѣчательно, что больше всего не понравились публикѣ сцена возвращенія Тангейзера изъ Рима, гдѣ рыцарь разсказываетъ о своемъ горькомъ путешествіи въ Римъ и свиданіи съ папою. А между тѣмъ это—одинъ изъ самыхъ лучшихъ „нумеровъ“, какіе намъ удается слышать на современной оперной сценѣ!—Болѣе нравились публикѣ мѣста эффектовъ и относительно несложныя мелодіи.

Итакъ, надежды Вагнера быть понятымъ публикою, не жертвуя своими идеалами, разбились въ прахъ. „Я былъ подавленъ этой неудачей, пишетъ онъ, я не могъ скрывать отъ себя то изолированное положеніе, въ какомъ я находился... Тутъ было нѣчто большее, чѣмъ оскорбленное самолюбіе, тутъ я почувствовалъ совершенное крушеніе всѣхъ моихъ надеждъ“. Черезъ недѣлю, т. е. 27-го октября, послѣдовало второе представленіе „Тангейзера“.—Бѣдный авторъ все еще слабо надѣялся, что теперь публика лучше пойметъ его созданіе. Дирекція театра, оркестръ и актеры сдѣлали все, что отъ

нихъ зависѣло. Но театръ оказался на-половину пустымъ,—дѣло стояло такъ-же плохо, какъ и на первомъ представленіи. До конца года „Тангейзеръ“ выдержалъ всего семь представленій — это былъ совершенный неуспѣхъ.

Газеты и журналы единодушно объявили „Тангейзера“ очень скучнымъ и даже прямо нестерпимымъ. Въ этой операѣ не было ни мелодіи, ни формы; притомъ-же такая музыка „дѣйствовала на нервы“. Что касается сюжета, то онъ былъ слишкомъ утомителенъ и печаленъ: зачѣмъ Тангейзеръ не женился на Елизаветѣ? Вѣдь искусство, какъ извѣстно было тогдашнимъ критикамъ, обязано всегда утѣшать и ободрять. Были даже насмѣшливые отзывы. Такъ, „Сѣверо-германская газета“ говорила очень остроумно приблизительно слѣдующее: „Если справедливы слухи, что Вагнеръ стремится къ „еще неизвѣданнымъ высотамъ“, то дай Богъ, чтобы онъ никогда ихъ не достигъ, ибо такая томительная скука вѣнчаетъ эти высоты, что пребываніе тамъ невозможно. Онѣ недостижимы“. Даже „Новая музыкальная газета“, редакцію которой въ это время уже покинулъ Шуманъ. говорила дурно и о текстѣ, и о музыкѣ „Тангейзера“,— тамъ были темноты и неправдоподобности. Музыканты по профессіи отзывались объ операѣ также враждебно. Даже Мендельсонъ сказалъ, что ему понравился *только* финалъ второго акта. И только Шуманъ, который осенью 1844 года переѣхалъ въ Дрезденъ, писалъ въ январѣ 1846 года Дорну: „Я хотѣлъ-бы, чтобы вы услыхали „Тангейзера“; въ немъ есть мѣста, болѣе глубокія, болѣе оригинальныя, короче, въ сто разъ лучшія, чѣмъ въ предыдущихъ операхъ того-же автора“ и пр. Но и онъ прибавлялъ: „Тамъ есть много фразъ—музыкально-тривіальныхъ *).

*) Впослѣдствіи, въ 1853 году, Шуманъ измѣнилъ даже и это относительное хорошее мнѣніе свое о Вагнерѣ и писалъ такъ: «Вагнеръ, если нужно высказаться въ короткихъ словахъ, не

Теперь, когда мы заявили объ ошибочныхъ взглядахъ такихъ дѣйствительныхъ музыкальныхъ авторитетовъ, какъ Мендельсонъ и Шуманъ, намъ будетъ менѣе неловко привести нѣкоторые ухарскіе отечественные отзывы.—Въ „С.-Петербургскихъ Вѣдомостяхъ“, № 278, отъ 11-го октября 1868 года, помѣщена статья, въ которой говорится слѣдующее:

„Вагнеръ — художникъ совершенно бездарный, лишенный творческой способности; къ тому-же въ натурѣ Вагнера лежитъ закваска грубаго безвкусія, отъ котораго онъ никакъ не можетъ освободиться“. И далѣе: „общій планъ его произведеній задуманъ широко, всѣ мельчайшія детали обдуманы умно, колоритъ совершенно вѣренъ, но самое исполненіе грубо, ординарно и безъ мѣры скучно... Многія черты теоріи Вагнера — великолѣпны и надолго останутся глубокими, передовыми мыслями; оперы-же Вагнера—памятники творчества безъ творческихъ силъ“.

Въ тѣхъ-же „С.-Петербургскихъ Вѣдомостяхъ“, отъ 4-го декабря 1868 г., сообщалось публикѣ: „у насъ навряд-ли встрѣтятъ эти прекрасныя мысли (музыкальныя идеи Вагнера) иначе какъ съ усмѣшкой. На что намъ мечты и утопіи Вагнера... на что намъ образцы его безвкусія, безталантности и грубости?“ Затѣмъ, рекомендуя русской публикѣ „Руслана“ Глинки и „Каменнаго Гостя“ Даргомыжскаго, критикъ противопоставляетъ ихъ „скучнымъ потугамъ Вагнера“.

Спѣшимъ прибавить, что большая часть русскихъ отзывовъ была совершенно иного свойства. Да вѣдь это и понятно: „Тангейзеръ“ и „Лоэнгринъ“ появились на русской сценѣ уже въ 1868 году, когда многіе, кто не понималъ Вагнера, все-таки уже стыдились бранить его.

есть хорошій музыкантъ: ему не хватаетъ необходимаго чувства формы и красоты звука. Внѣ представленія его музыка бѣдна; это—музыка любителя, пустая и безвкусная». *Вить представленія!* — Да вѣдь Вагнеръ писалъ «музыкальныя драмы», т. е. музыку *для* драматическаго «представленія» и на другое значеніе своей музыки вовсе не претендовалъ!

Одновременно съ приведенными выше бравадными отзывами въ русской печати появились, если и не особенно талантливыя, зато вполнѣ объективныя статьи Фаминцина, Сѣрова и нѣкоторыхъ другихъ.

Теперь мы возвращаемся къ прерванному повѣствованію.

„Морякъ - скиталецъ“ не имѣлъ успѣха, „Тангейзеръ“, написанный въ томъ-же *вагнеровскомъ* направленіи, тоже не имѣлъ успѣха, и Вагнеръ наконецъ понялъ, что новыя музыкально-драматическія идеи его не прививаются къ публикѣ; что вкусъ публики въ конецъ испорченъ предыдущимъ и долговременнымъ итальяно-французскимъ вліяніемъ и что ее сначала надо перевоспитать, чтобы она могла принять и понять что-либо новое. Но кто-же могъ это сдѣлать? Кому по средствамъ было такое грандіозное предпріятіе?

И вотъ тогда, но только тогда, когда уже не оставалось никакихъ другихъ надеждъ, Вагнеръ рѣшилъ, что нужно добиваться и добиться поддержки кого-нибудь изъ сильныхъ міра сего.—Онъ рѣшилъ попытать счастья у прусскаго короля Фридриха-Вильгельма IV, который былъ извѣстенъ своими склонностями къ искусствамъ, къ музыкѣ въ особенности, и также своею доступностью всякимъ новымъ идеямъ въ этой области. Монархъ, такъ много сдѣлавшій для Мейербера и Мендельсона, долженъ будетъ поддержать и новыя идеи Вагнера.—По крайней мѣрѣ такъ думалъ нашъ композиторъ.

И вотъ начались хлопоты—сначала въ дирекціи королевско-прусскихъ театровъ. Но оттуда получился прямой отказъ. Тогда Вагнеръ обратился въ придворное вѣдомство, ходатайствуя объ исполненіи „Тангейзера“ на придворной сценѣ и о позволеніи посвятить партитуру прусскому королю. Ему оффиціально отвѣтили, что его королевское величество принимаетъ всякаго рода посвященія не иначе, какъ *по* ознакомленіи съ произведеніями, которыя ему посвящаются. Но такъ какъ исполненіе „Тангейзера“ на берлинской сценѣ, по обстоя-

тельствамъ, встрѣчаетъ нѣкоторыя препятствія, то вотъ путь познакомить короля съ музыкой просителя: пусть онъ аранжируетъ нѣсколько нумеровъ „Тангейзера“ для военной музыки, и тогда эти военные нумера могутъ быть исполнены въ присутствіи его величества на одномъ изъ парадовъ.—Тутъ только понялъ Вагнеръ ту цѣну, которую даютъ ему и его произведеніямъ и то положеніе, которое отводятъ ему, какъ артисту...

ГЛАВА VI.

Баррикады и «Лоэнгринъ».

Вагнеръ обращается къ саксонскому министру Оберлендеру съ фантастическимъ проэктомъ реорганизаціи театральнаго дѣла.—Письмо композитора къ королю съ совѣтомъ объявить въ Саксоніи республику.—Бой на баррикадахъ и бѣгство Вагнера въ Веймаръ.—Вынужденная эмиграція въ Парижъ.—Постановка «Лоэнгрина» на веймарской сценѣ и повсемѣстный успѣхъ вагнеровской музыки въ Германіи.—Русская музыкальная критика 60-хъ годовъ о «Лоэнгринѣ».

Въ 1845 году, на водахъ въ Маріенбадѣ, за два или за три мѣсяца до появленія въ свѣтъ „Тангейзера“. Вагнеръ набросалъ планъ новой оперы „Лоэнгринъ“.

Настроеніе нашего композитора въ это время было самое счастливое.—Онъ радовался окончанію „Тангейзера“, ждалъ несомнѣннаго успѣха, и друзья Вагнера, видя такой подъемъ духа, настоятельно совѣтовали ему оставить пока „Лоэнгрина“ и написать что-нибудь менѣе серьезно-грустное, чѣмъ предыдущія его работы. Подъ этими вліяніями, а также и потому, что голова Вагнера еще была полна мотивовъ изъ „Тангейзера“, онъ рѣшился писать „Мейстерзингеровъ“ („Нюренбергскіе пѣвцы“) — веселую музыкальную пародію на Вартбургское состязаніе благородныхъ миннезингеровъ въ оперѣ „Тангейзеръ“.

Мы болѣе не возвратимся къ этому произведенію нашего композитора и потому теперь-же скажемъ нѣсколько словъ о значеніи оперы „Нюренбергскіе пѣвцы“.

Комическая опера, комическій элементъ въ искусствѣ вообще не были сферою Вагнера; „Нюренбергскіе пѣвцы“ съ этой точки зрѣнія являются нехарактернымъ произведеніемъ въ ряду другихъ работъ Вагнера. При

всемъ томъ, по отзывамъ компетентныхъ цѣнителей, „Нюренбергскіе пѣвцы“ должны быть признаны весьма цѣннымъ произведеніемъ современной музыки. Содержаніе оперы интересно и весело, это—вполнѣ „комическая опера“, въ точномъ смыслѣ слова, т. е. строго художественное произведеніе, въ которомъ авторъ отрѣшается однако отъ своего обычнаго „серьезно-грустнаго“ тона. Много иронiи вложилъ Вагнеръ въ эту оперу, много тамъ очень осязательныхъ параллелей между положеніемъ героя пьесы—истиннаго поэта, окруженнаго пѣвцами-ремесленниками, и собственнымъ тогдашнимъ положеніемъ автора среди его враговъ ремесленниковъ-музыкантовъ.

Но написавъ первый эскизъ новаго произведенія, Вагнеръ тотчасъ оставилъ работу, и опера была окончена уже гораздо позже. Въ томъ-же періодѣ жизни нашего автора, гдѣ мы оставили его, комическія темы были еще слишкомъ веселы для него, а, можетъ быть, и чаша его терпѣнія еще не переполнилась настолько, чтобъ онъ могъ приняться за насмѣшку. Какъ-бы то ни было, но достовѣрно то, что, набросавъ планъ „Нюренбергскихъ пѣвцовъ“, композиторъ оставилъ новый проектъ и снова принялся за „Лоэнгрина“.

Легенду о Лоэнгринѣ Вагнеръ зналъ давно: онъ читалъ ее еще въ Парижѣ, одновременно съ Тангейзеромъ; но тогда она не произвела на него никакого особеннаго впечатлѣнія. Теперь-же, когда ему пришлось глубже вдуматься въ смыслъ этого сказанія, онъ убѣдился, что оно представляетъ собой вовсе не ординарное сказаніе изъ цикла романо-христіанскихъ легендъ, какъ это казалось ему прежде.—Идея разсказа оказывалась гораздо болѣе древняго, именно еще до-христіанскаго происхожденія. Отправной точкой ея служитъ не столько элементъ сверхъестественнаго, какъ можно думать съ перваго взгляда, а нѣчто болѣе широкое,—общія свойства женскаго сердца, такъ что сюжетъ пріобрѣталъ значеніе общечеловѣческое. И тема понравилась Вагнеру. Да

кромѣ того чувствовалось, что разработка такого сюжета какъ нельзя болѣе соотвѣтствовала тогдашнему настроенію автора. А у Вагнера болѣе, чѣмъ у всякаго другого поэта, произведенія его всегда отражали настроенія той или другой эпохи жизни композитора. Такъ въ „Морякѣ-скитальцѣ“ онъ изобразилъ самого себя, ищущаго идеальную женскую душу; въ „Тангейзерѣ“—собственную свою борьбу между идеаломъ и мірскими искушеніями, изъ которой какъ Вагнеръ, такъ и герой драмы вышли побѣдителями; наконецъ, въ „Лоэнгринѣ“ онъ поднимается до самыхъ возвышенно-идеальныхъ сферъ, прочь отъ земной грязи, куда толкали его и печать, и критика, и холодность публики.

Первые музыкальные наброски „Лоэнгрина“ относятся къ зимѣ 1845 г., а въ сентябрѣ 1846 г. онъ началъ писать музыку новой оперы уже систематически. Затѣмъ онъ много и горячо работалъ, даже уединяясь по временамъ, чтобы трудиться спокойнѣе,—такъ было, напримѣръ, лѣтомъ 1847 года. Весною 1848 года была окончена вся инструментовка оперы. Теперь приходилось опять подумать, какъ и куда пристроить свое новое произведеніе; а это было вопросомъ болѣе, чѣмъ когда-либо, ибо прежній издатель Вагнера, Мезеръ, какъ-то очень загадочно покачивалъ головою и не проявлялъ никакой готовности издавать произведенія Вагнера. Дѣло было въ томъ, что бѣдный издатель уже извѣрился: изданныя имъ три предыдущія оперы Вагнера принесли ему одни убытки. Да и театральная дирекція обнаруживала тоже какія-то колебанія очень страннаго свойства. Въ концѣ концовъ однако, при помощи просьбъ, хлопотъ и иныхъ непріятныхъ вещей, дѣло было кое-какъ улажено. Дирекція приняла оперу къ постановкѣ, и фирма „Breitkopf-Haertel“ купила за нѣсколько сотъ талеровъ право собственности на либретто „Лоэнгрина“. Такимъ образомъ дѣло, повидимому, все-таки пошло на ладъ и по всему вѣроятію „Лоэнгринъ“ самымъ мирнымъ

образомъ увидѣлъ-бы свѣтъ на дрезденской сценѣ. Но... Вагнеру и тутъ не повезло.

Надобно-же было въ это самое время случиться революціи и Вагнеру принять въ ней участіе! Всю жизнь свою, если правду сказать, Вагнеръ не былъ ничѣмъ инымъ, какъ только артистомъ, музыкантомъ. Никакого отношенія къ революціи композиторъ, казалось, не имѣлъ; но тутъ оказалось, что онъ съ ружьемъ въ рукахъ дрался на баррикадахъ дрезденскихъ улицъ и выступилъ однимъ изъ противниковъ существующаго политическаго строя, онъ, капельмейстеръ придворнаго королевскаго театра, онъ, еще недавно искавшій милостиваго покровительства его величества короля прусскаго! Какимъ образомъ это случилось, по какимъ соображеніямъ онъ примкнулъ къ революціи? Разбирая этотъ вопросъ, біографы теряются въ догадкахъ. Нѣкоторые ссылаются на вліянія, вынесенныя Вагнеромъ еще изъ университета; иные видятъ причину въ реформаторскомъ темпераментѣ композитора, дѣлавшемъ его склоннымъ ко всякимъ нововведеніямъ и недовольству настоящимъ; третьи считаютъ такою причиною даже бѣдность композитора, долги, неудачи и прочія личныя непріятности. Да, возможно, что тутъ была совокупность всѣхъ этихъ причинъ, а еще вѣрнѣе сказать, что Вагнеръ не имѣлъ никакихъ причинъ идти на баррикады, ибо и впослѣдствіи онъ никогда не былъ человѣкомъ революціоннаго образа мыслей, въ политическомъ конечно смыслѣ. Достаточно вспомнить его послѣдующія отношенія къ королю баварскому да и многое другое изъ его біографіи. Какъ-бы то ни было, разскажемъ теперь, какъ все это случилось.

Когда отголоски французскаго 1848 года повсемѣстно отозвались въ Германіи, саксонское министерство Кенneритца замѣнилось новымъ оппозиціоннымъ. Во главѣ этого новаго министерства сталъ Мартинъ Оберлендеръ, которому Вагнеръ весьма сочувствовалъ за его либе-

ральный образъ мыслей. И вотъ, пользуясь благопріятнымъ случаемъ, нашъ энтузіастъ обратился къ новому правительству съ длиннымъ и, правду сказать, достаточно страннымъ проектомъ реорганизаціи театра. Это была утопія самой чистой воды. Вагнеръ именно требовалъ, чтобы бюджеты двора и театра были раздѣлены, чтобы опера почерпала свои средства изъ государственныхъ источниковъ, а не изъ кассы короля, какъ было до сихъ поръ. Всѣ художественныя учрежденія Саксоніи должны быть централизованы. Театръ долженъ быть вполнѣ самостоятельнымъ, онъ не долженъ слѣдовать вкусамъ публики, а призванъ руководить этими вкусами; такую роль ему и слѣдуетъ отвести. Самое управленіе театра нужно организовать на республиканскихъ началахъ съ представительнымъ режимомъ. Наконецъ, цѣли и задачи такого идеальнаго театра приравнивались къ задачамъ и цѣлямъ религіи и церкви, и самый театръ Вагнеръ подчинялъ министерству исповѣданій.

Такой проектъ, разумѣется, немедленно провалился, либеральное министерство не подвергло его даже обсужденію, а Вагнеръ, оскорбленный неудачею, еще больше ударился въ революцію. Дальнѣйшее-же поведеніе его отличается уже совершенно ребяческимъ характеромъ. Онъ—капельмейстеръ королевскаго театра—вошелъ въ сношенія съ разными тайными и полу-тайными кружками и тамъ проповѣдывалъ, что готовящаяся революція должна имѣть въ виду не столько политическія цѣли, а главнымъ образомъ—цѣли художественныя: ни болѣе, ни менѣе!—Революціонные слушатели нашего оратора, разумѣется, пожимали плечами, а съ другой стороны, *начальство* революціоннаго дѣятеля поспѣшило вразумить его, что правительственный чиновникъ не удобенъ въ роли демагога. Затѣмъ біографы полагаютъ, что, несмотря на весь сумбуръ идей, какой тогда бродилъ въ головѣ нашего автора, на революціонный зудъ, имъ

овладѣвшій, онъ все-таки не пошелъ-бы далѣе. Но въ это время въ Саксонію пріѣхалъ извѣстный Бакунинъ и быстро подчинилъ своему вліянію многихъ стойкихъ людей и въ томъ числѣ Вагнера. Говорятъ, что это вліяніе было огромно. По крайней мѣрѣ Вагнеръ вскорѣ дошелъ до такой экзальтаціи, что написалъ королю письмо, въ которомъ совѣтовалъ его величеству самому провозгласить республику и сдѣлаться первымъ гражданиномъ новаго свободнаго государства. Смѣшнѣе всего то, что, отсылая такое невѣроятное письмо, чудакъ разсчитывалъ на какой-то успѣхъ. Въ настоящей біографіи мы даемъ очень мало отвлеченныхъ характеристикъ Вагнера, но полагаемъ, что эпизоды, вродѣ описываемаго, даютъ самую лучшую характеристику этой увлекающейся, экзальтированной натуры.

1-го мая 1849 года саксонскій король объявилъ распущеніе парламента и одновременно вожди революціи призвали народныя массы къ возстанію. Въ числѣ другихъ и нашъ композиторъ, схвативъ ружье, побѣжалъ на баррикады. Теперь представьте себѣ нашего маэстро съ ружьемъ въ рукахъ, съ его смѣшною бородою ниже подбородка; глаза его горятъ, онъ, разумѣется, не умѣющій стрѣлять, отстаиваетъ саксонскую свободу! Черезъ нѣсколько времени Вагнеръ будетъ посвящать гимны и кантаты баварскому королю, такому-же абсолютному монарху, какъ и король саксонскій; но теперь онъ—герой революціи, онъ готовъ умереть за свободу и притомъ, конечно, самымъ искреннимъ образомъ.

Сначала инсургенты взяли верхъ надъ королевскими войсками. Они захватили и зажгли арсеналъ; король бѣжалъ изъ города. Но 36 часовъ спустя въ Дрезденъ прибыли прусскія войска и началась не битва, а расправа. Порядокъ былъ быстро возстановленъ; всѣ, кто могъ, спасались бѣгствомъ. Въ числѣ другихъ успѣлъ бѣжать и Вагнеръ.

Нашъ бѣглецъ направилъ путь въ Веймаръ. Веймарскій дворъ былъ извѣстенъ своимъ покровительствомъ

искусству, да кромѣ того тамъ царилъ Листъ, съ которымъ у Вагнера въ то время была уже самая тѣсная дружба. Отъ прежней парижской холодности не осталось и слѣда,—общность стремленій и отчасти темпераментовъ сблизила ихъ на-всегда. Листъ уже пропагандировалъ Вагнера въ Саксенъ-Веймарѣ, и успѣхъ, который понемногу началъ пріобрѣтать въ Германіи „Тангейзеръ“, объясняется почти исключительно вліяніемъ Листа. Не задолго до саксонской революціи Вагнеръ получилъ даже отъ саксенъ-веймарскаго герцога традиціонную золотую табакерку,—и все за „Тангейзера“. Листъ принялъ бѣглеца очень радушно, и Вагнеръ, вѣроятно, охотно продолжалъ-бы свое пребываніе въ Веймарѣ, но... Но вотъ что случилось:

19-го мая, какъ разъ во время репетиціи „Тангейзера“, Вагнеръ внезапно узналъ, что изъ Дрездена получент приказъ, приказъ, дѣйствительный для всего германскаго союза,—арестовать „личность, неблагонадежную въ политическомъ отношеніи, по имени Рихардъ Вагнеръ“. А въ то-же время франкфуртской „Wochenblatt“ уже публиковало примѣты „неблагонадежной личности“: „Вагнеръ, 37—38 лѣтъ, роста средняго, волосы русые. лобъ открытый, брови русыя; глаза сѣро-голубые, носъ и ротъ умѣренные, подбородокъ круглый, носитъ очки. Рѣчь и тѣлодвиженія порывистыя. Одежда: сюртукъ темно-зеленый, черныя брюки, бархатный жилетъ, шелковый галстухъ, поярковая шляпа и сапоги обыкновенные“. Словомъ, времени терять было нечего. Листъ поспѣшилъ выхлопотать своему другу паспортъ и проводилъ его до Эйзенаха, по дорогѣ на Парижъ.

Уже изъ за-границы Вагнеръ обратился къ Листу съ просьбою похлопать о постановкѣ гдѣ-нибудь „Лоэнгрина“,—въ Дрезденѣ теперь объ этомъ, разумѣется. нечего было и думать. Листъ нѣсколько задумался: средства маленькаго Саксенъ-Веймарскаго герцогства были такъ не велики... Но художественные инстинкты вели-

каго музыканта, а можетъ быть и состраданіе къ гонимому другу — въ концѣ концовъ, взяли верхъ надъ остальными соображеніями, и Листъ принялся хлопотать. 28-го августа 1850 года „Лоэнгринъ“ былъ поставленъ на веймарской сценѣ и прошелъ съ такимъ блестящимъ успѣхомъ, что дальнѣйшая судьба вагнеровской музыки была съ того времени обезпечена, въ Германіи по крайней мѣрѣ. Для славы Вагнера всѣ до того времени поставленныя оперы, притомъ поставленныя на большой дрезденской сценѣ, сдѣлали менѣе, чѣмъ одинъ „Лоэнгринъ“, данный въ маленькомъ Веймарѣ. Да, веймарская сцена была незначительна и мала во всѣхъ отношеніяхъ, но зато во всѣхъ отношеніяхъ великъ и славенъ былъ Листъ. Всѣ стали говорить теперь о „Лоэнгринѣ“—и понимающіе дѣло, и ничего не понимающіе. Всѣ единодушно хвалили и оперу, и автора. А вслѣдъ затѣмъ по всей Германіи проявился вкусъ къ вагнеровскимъ произведеніямъ вообще; теперь и „Тангейзеръ“ и „Морякъ-скиталецъ“ оказались хорошею музыкою, а Вагнеръ становился рѣшительной знаменитостью. Такова была сила рекомендаціи Франца Листа. Кажется. не было въ Германіи театра, гдѣ не давали-бы „Лоэнгрина“, а бѣдный авторъ оперы сидѣлъ въ это время въ Цюрихѣ и съ горечью говорилъ друзьямъ: „Вы увидите. что скоро я буду единственнымъ изъ нѣмцевъ, который не слыхалъ „Лоэнгрина“.

Теперь нѣсколько выдержекъ изъ русскихъ отзывовъ о „Лоэнгринѣ“, отъ 1868 года конечно, т. е. когда эта опера впервые появилась на русской сценѣ. Прежде всего нужно сказать, что эти отзывы вообще отличаются какимъ-то страннымъ характеромъ. Это либо грубое и дикое непониманіе дѣла, либо лживыя преувеличенія и какое-то ухаживаніе за иностранной знаменитостью, хотя знаменитость въ это время, т. е. въ 1868 г., уже мало интересовалась русскими о себѣ мнѣніями. Вообще-же впечатлѣнія критиковъ, вынесенныя

изъ одной и той-же залы маріинскаго театра, отличаются крайней и даже смѣшной противоположностью другъ другу. Иногда даже одинъ и тотъ-же критикъ въ разныхъ мѣстахъ противорѣчитъ себѣ такъ рѣзко, что вызываетъ если не удивленіе, то улыбку.

Вотъ, напримѣръ, отрывокъ письма Сѣрова къ Рихарду Вагнеру, помѣщеннаго въ № 234 „Journal de St. Petersbourg“, отъ 18-го октября 1868 года. „Вашъ успѣхъ въ Россіи, хотя и нѣсколько запоздавшій, является событіемъ огромной важности, какъ по своему образовательному значенію, такъ и тому вліянію, которое онъ окажетъ на судьбы нашей музыкальной драмы...

„Этотъ успѣхъ, завоеванный съ одного удара и столь непохожій на недоброжелательство и нерѣшительное отношеніе „столицы цивилизованнаго міра“, этотъ успѣхъ есть фактъ совершившійся и будетъ отмѣченъ въ исторіи славянскаго искусства и цивилизаціи“.

Такъ писалъ Сѣровъ объ успѣхѣ у насъ Вагнера по-французски, а по-русски онъ излагалъ такого рода соображенія: „Это (Лоэнгринъ)—продуктъ германской музыки, которому русская сцена и русская рѣчь — рѣшительно чужія“. „Если поближе присмотрѣться, то онъ (успѣхъ „Лоэнгрина“) окажется результатомъ сильно возбужденнаго любопытства... Наша публика прежде всего ищетъ прямой, открытой мелодичности. Наконецъ, вся поэзія вымысла сценическаго исполненія въ „Лоэнгринѣ“ чистокровно-германская, а нѣмецкая поэзія намъ чужая. Такъ что на большую продолжительность успѣха разсчитывать трудно. И наговоривши столько печальныхъ истинъ, авторъ неожиданно объявляетъ, что „успѣхъ оперы былъ дѣломъ рѣшеннымъ съ перваго представленія. У насъ онъ (Вагнеръ) сразу одержалъ полную побѣду, да и оппозиціи никакой не встрѣтилъ“ (Изъ статьи А. Сѣрова въ „Новомъ времени“ 1868 г., №№ 231, 233, 334). Но послѣ всего вышеприведеннаго такому заявленію автора какъ-то мало вѣрится, хотя вышеупомянутое француз-

ское письмо къ Вагнеру Сѣровъ заканчиваетъ такимъ-же восторженнымъ увѣреніемъ: „театръ, говоритъ онъ, все остается полнымъ и пьеса производитъ восторгъ. Критика тоже въ восторгѣ“.

Въ то-же время въ „С.-Петербургскихъ Вѣдомостяхъ“ писали совсѣмъ иначе. Ихъ критикъ находитъ тему „Лоэнгрина“ очень скучной и мѣщанской, предлагая заглавіе „Незаконное любопытство“, какъ болѣе подходящее къ мѣщанскому характеру пьесы. Далѣе упомянувъ о „3-хъ безконечныхъ актахъ“, авторъ излагаетъ содержаніе оперы и восклицаетъ: „И этотъ сюжетецъ раздутъ на три дѣйствія и тянется отъ 7 до 12 часовъ. Скучнѣе и блѣднѣе „Лоэнгрина“ я не знаю оперы; мы не встрѣчаемъ ни у одного изъ оперныхъ композиторовъ. Затѣмъ упоминается о „мелодическомъ безсиліи и скудности мелодическаго изобрѣтенія“; оказывается даже, что и то, что у него есть, по большей части не его. Словомъ, это-ли музыка будущности?.. Музыка его есть самая современная, бездарная музыка. И упомянувъ еще разъ о бездарности и отсутствіи творческой способности у композитора, авторъ статьи находитъ, что надъ Вагнеромъ грѣхъ и смѣяться, ибо такая энергія, такая любовь къ дѣлу и такая авторская немощь могутъ только возбудить сожалѣніе, подобное тому, съ какимъ мы относимся къ двукратному переводу Тредьяковскимъ „Роллена“. („СПБ. Вѣд.“, № 278 11-го окт. 1868 г.).

ГЛАВА VII.

Оперный эмигрантъ.

Вагнеръ—швейцарскій гражданинъ. — Музыкально-критическая дѣятельность Вагнера.—Цюрихскія «музыкальныя недѣли» и концертъ общегерманскаго оркестра.—Лондонскій тріумфъ. — «Тристанъ и Изольда».—Отказы изъ Карлсруэ и Страсбурга о постановкѣ этой оперы.

Послѣ своего бѣгства изъ Германіи Вагнеръ поселился было въ Парижѣ. Здѣсь онъ хотѣлъ ближайшимъ образомъ посвятить себя литературной дѣятельности и писать объ „Искусствѣ и Революціи“. Но редакторъ „Journal de Débats“, куда рекомендовалъ его Листъ, безъ церемоніи объявилъ, что теоріи нѣмецкаго музыканта объ отношеніяхъ его искусства къ революціи не годятся для французской публики; они произвели-бы впечатлѣніе курьеза—и только, но не больше. Такимъ образомъ Вагнеръ остался безъ занятій и поневолѣ долженъ былъ уѣхать изъ Парижа.

Онъ направился въ Цюрихъ и въ октябрѣ 1849 года сдѣлался швейцарскимъ гражданиномъ. Здѣсь, въ Цюрихѣ, онъ поселился прочно и, оставивъ на время музыку, взялся за перо, рѣшившись разъяснить читающему міру свои теоретическія идеи. И первые годы его изгнанія дѣйствительно отмѣчены длиннымъ рядомъ работъ теоретическаго и критическаго характера. „Я пробовалъ выразить, писалъ онъ потомъ, теоретически то, чего не могъ выразить творческими образцами вслѣдствіе совершенной противоположности между моими художественными замыслами и вкусами публики,—въ частности относительно оперы“.

Такъ какъ нѣкоторыя изъ его сочиненій даютъ дѣйствительно хорошую и ясную характеристику новыхъ вагнеровскихъ идей, то мы считаемъ полезнымъ передать здѣсь кое-что изъ этихъ писаній Вагнера—разумѣется, въ самомъ сжатомъ видѣ.—Первое по времени изъ цюрихскихъ произведеній его, подъ заглавіемъ „Искусство и Революція“, говоритъ, что только полный и всеобщій переворотъ въ политической и общественной жизни можетъ возродить искусство и возвратить ему его настоящее значеніе. Авторъ восходитъ къ временамъ Эсхила и Софокла и тамъ находитъ совершенное искусство. Ибо человѣкъ того времени былъ свободенъ и развивался нестѣсняемый ничѣмъ, зная и обожая только силы природы, которыя онъ олицетворялъ въ богахъ. Искусство-же имѣло тамъ цѣли государственныя. Напротивъ, Римъ съ его стремленіемъ къ господству, христіанство съ его отреченіемъ отъ міра, наконецъ и современный міръ съ его жаждой къ роскоши и барышу, которая охватила теперешнихъ артистовъ,—были одинаково неблагопріятны для развитія искусства. Они отвратили его отъ истиннаго пути безкорыстныхъ художественныхъ стремленій... Итакъ, да здравствуетъ революція! Она должна возвратить человѣчество къ его естественному состоянію, чуждому искуственности и предразсудковъ. Тогда человѣкъ будетъ опять способенъ понимать и любить искусство.

Но, можетъ быть, читатель замѣтитъ, что все это довольно фантастично и даже не особенно обстоятельно изложено; что кромѣ того превосходство „естественнаго состоянія“ придумано гораздо раньше Вагнера Жанъ-Жакомъ Руссо. Это, конечно, такъ. Но здѣсь мы и не критикуемъ нашего автора, а передаемъ только отправную точку музыкальныхъ теорій Вагнера, какова-бы она ни была.

За этой брошюрой послѣдовала другая, болѣе обстоятельная работа, которую онъ полушутя озаглавилъ „Произведеніе искусства будущности“ (Kunstwerk der Zukunft)

желая въ самомъ заглавіи указать, что идеалъ его недостижимъ въ настоящемъ *). Здѣсь излагались въ сущности тѣ-же мысли, что и въ предыдущей брошюрѣ. Три родственныя отрасли искусства—поэзія, музыка и мимика—были соединены въ греческой драмѣ. Вмѣстѣ съ гибелью аѳинскаго государства погибла и драма, т. е. разорвалось ея единство, и каждое изъ искусствъ имѣло далѣе свою особую судьбу. Въ эпоху возрожденія ихъ пытались вновь собрать во-едино, но безуспѣшно, хотя техническое совершенство каждаго изъ искусствъ въ отдѣльности успѣло развиться очень значительно. Въ наше время всѣ эти отдѣльныя отрасли искусствъ достигли своего полнаго развитія и далѣе идти, повидимому, не могутъ, не дѣлаясь непонятными и фантастичными. Но на этой степени совершенства искусство опять требуетъ сближенія родственныхъ между собою отраслей, т. е. поэзіи съ музыкою и мимики съ обѣими. Тогда каждая изъ этихъ отраслей должна будетъ отказаться отъ своихъ исключительныхъ претензій, чтобы слиться въ одно художественное цѣлое — „музыкальную драму“, которая для *будущихъ* поколѣній станетъ тѣмъ, чѣмъ была греческая драма для грековъ. Какъ видитъ читатель, это сочиненіе изложено уже гораздо болѣе „обстоятельно“, и мысли Вагнера получаютъ совсѣмъ не смѣшное, а напротивъ очень знаменательное значеніе. Кто изъ насъ, наслушавшихся современныхъ оперъ, не предпочелъ-бы имъ „музыкальной драмы“, которую рекомендуетъ Рихардъ Вагнеръ?

Вслѣдъ затѣмъ Вагнеръ поссорился съ евреями. Именно въ 1850 году въ лейпцигской „Новой музыкальной газетѣ“ появилась, за подписью нѣкоего Freigedank'a, рѣзкая статья подъ заглавіемъ „О юдаизмѣ въ музыкѣ“. Впослѣдствіи оказалось, что подъ псевдони-

*) Это-то сочиненіе и послужило первоисточникомъ безчисленныхъ остротъ о «музыкѣ будущаго», гдѣ осмѣявался Вагнеръ, будто-бы претендовавшій писать музыку будущаго.

момъ скрывался Вагнеръ. Значенія впрочемъ эта статья не имѣетъ, если не считать очень законныхъ нападокъ на „великаго“ Мейербера, который былъ возвеличенъ не по заслугамъ. Впрочемъ тамъ-же осуждается и Мендельсонъ, хотя конечно болѣе умѣренно. Вообще это время, т. е. первые два года изгнанія Вагнера обильны критическими работами всякаго рода. Музыкальная-же дѣятельность Вагнера была не велика и не разнообразна. Онъ концертировалъ и дирижировалъ въ оркестрахъ, исполняя чужія и свои произведенія, причемъ въ послѣднемъ дѣлѣ ему начали уже помогать его ученики. Да, въ этомъ періодѣ Вагнеръ становился уже главою школы, и изъ числа его учениковъ, впослѣдствіи очень извѣстныхъ, можно отмѣтить въ цюрихскомъ періодѣ его жизни Ганса фонъ Бюлова и Карла Риттера.

Въ февралѣ 1850 г. Вагнеръ съѣздилъ въ Парижъ. Какая цѣль заставила его ѣхать, достовѣрно неизвѣстно; но можно полагать, что нашего композитора все еще не покидала надежда пристроить въ „столицѣ міра“ одну изъ своихъ оперъ. Однако и на этотъ разъ предпріятіе не увѣнчалось успѣхомъ, и съ горькимъ сознаніемъ новой неудачи онъ уже собирался въ обратный путь, какъ вдругъ заболѣлъ какою-то нервной болѣзнью; біографы видятъ связь этой болѣзни Вагнера съ послѣдними его парижскими разочарованіями. Для излеченія пришлось уѣхать въ южную Францію. Онъ побывалъ въ Бордо, оттуда перебрался въ Вильневъ, на Женевское озеро и по выздоровленіи возвратился въ Цюрихъ, но это было уже въ іюлѣ 1850 года.

Но такова была энергія этого человѣка, что ни разочарованія, ни неудачи, ни даже недавняя болѣзнь не могли остановить его дѣятельности. Тотчасъ по возвращеніи въ Цюрихъ онъ предпринялъ новую литературную работу и уже въ 1851 году издалъ въ свѣтъ свое извѣстное „Сообщеніе моимъ друзьямъ“, которое появилось въ формѣ предисловія къ тремъ его драмамъ

(„Морякъ-скиталецъ“, „Тангейзеръ“ и „Лоэнгринъ)“, собраннымъ въ одномъ томѣ. Это „Сообщеніе“ имѣетъ характеръ автобіографіи. Въ томъ-же 1851 году было издано и наиболѣе значительное изъ его критическихъ сочиненій подъ заглавіемъ „Опера и Драма“. Здѣсь онъ излагаетъ весьма подробно свою новую теорію; главныя черты ея уже извѣстны читателю изъ главы о „Тангейзерѣ“.

Послѣ столькихъ теоретическихъ работъ Вагнеръ почувствовалъ непреодолимое желаніе послушать свою собственную музыку. Съ этой цѣлью онъ предложилъ устроить въ Цюрихѣ „музыкальную недѣлю“, которая была-бы посвящена исключительно его произведеніямъ. Но музыкальныя средства Цюриха были очень невелики и, главнымъ образомъ, не хватало исполнителей. Тогда на воззваніе Вагнера, обращенное къ Германіи и Швейцаріи, откликнулась большая часть германскихъ и швейцарскихъ музыкальныхъ обществъ, и въ Цюрихъ собрался превосходный оркестръ изъ 72 человѣкъ и соотвѣтственно многочисленный хоръ пѣвцовъ. Это было, конечно, торжество для Вагнера, ибо тутъ впервые было поставлено на пробу значеніе имени нашего композитора: Вагнеръ оказался уже признанной знаменитостью.

Первый концертъ этого общегерманскаго оркестра имѣлъ мѣсто 18-го мая 1853 года. Оркестръ и публика привѣтствовали виновника торжества съ большимъ энтузіазмомъ; а третій концертъ пришелся какъ разъ на 22 мая — день рожденія нашего композитора. Въ этотъ день энтузіазмъ публики возросъ до невѣроятной степени, Вагнеръ былъ совсѣмъ оглушенъ овваціями и получилъ въ видѣ почетнаго подарка золотую вазу.

Лѣтомъ 1853 года Вагнеръ предпринялъ путешествіе по Сѣверной Италіи. Онъ уже побывалъ въ Туринѣ, Генуѣ и Специи; какъ вдругъ, въ одну изъ безсонныхъ ночей, ему пришла въ голову первая идея, впослѣдствіи легшая въ основу знаменитой его тетралогіи „Кольцо Нибелунга“. Не желая начинать такую работу

на итальянской почвѣ, онъ быстро прервалъ путешествіе, возвратился въ свой тихій уголокъ въ Швейцаріи и усердно принялся за работу. До конца осени онъ трудился не покладая рукъ, осенью на короткое время съѣздилъ въ Парижъ и, возвратившись въ ноябрѣ мѣсяцѣ въ Цюрихъ, опять погрузился въ „Нибелунговъ“.

Здѣсь будетъ кстати сказать нѣсколько словъ о самомъ процессѣ созданія этого важнѣйшаго и капитальнѣйшаго изъ всѣхъ произведеній Вагнера. Мнѣ о Нибелунгахъ нашъ авторъ первоначально предполагалъ разработать въ одной драмѣ подъ заглавіемъ „Смерть Зигфрида“. Однако въ рамки одной этой драмы укладывался только самый центральный моментъ обширнаго мноа, причемъ для ясности дѣла приходилось такъ или иначе установить много предшествующихъ, подготовительныхъ фактовъ. Но какъ-же установить ихъ? — Передать въ формѣ простого пересказа, въ формѣ предисловія—не хотѣлось; хотѣлось такъ или иначе облечь и ихъ въ драматическую форму.—И вотъ пришлось додуматься сначала до новой, предшествующей „Зигфриду“ драмы „Валькирія“, а затѣмъ написать и общій прологъ всей тетралогіи въ формѣ самостоятельной драмы „Рейнское золото“, которая нынѣ и составляетъ первую часть „Кольца Нибелунга“.

Когда такимъ образомъ весь замыселъ новаго произведенія былъ обдуманъ, работа пошла очень быстро.— Текстъ тетралогіи былъ оконченъ уже въ 1853 году (къ тремъ названнымъ частямъ присоединилась четвертая драма подъ заглавіемъ „Götterdämmerung“). Партитура „Рейнскаго золота“ завершена въ маѣ 1854 года; въ іюнѣ начата была „Валькирія“ и окончена къ началу 1855 г. Первые наброски „Зигфрида“ относятся еще къ 1854 году, а первые два акта его окончены весною 1857 г. Поистинѣ Вагнеръ велъ трудовую жизнь!

Въ февралѣ 1855 г. произошелъ однако нѣкоторый перерывъ въ работѣ. Вагнеръ получилъ отъ лондонскаго

филармоническаго общества приглашеніе дать въ Лондонѣ рядъ концертовъ; итакъ, пріостановивъ на время композицію „Нибелунговъ“, онъ отправился въ Англію. Бѣдному композитору и тутъ не повезло.—Еще онъ ничѣмъ не успѣлъ себя зарекомендовать, ни въ дурную, ни въ хорошую сторону, какъ на него обрушились ярыя нападки такихъ руководящихъ органовъ печати, какъ „Times“, „Musical World“ и „Athenaeum“. Пароль предпринятой кампаніи гласилъ, что Вагнеръ будто бы относится свысока къ такимъ авторитетамъ, какъ Моцартъ, Керубини, Бетховенъ и третируетъ ихъ такъ, какъ будто и они тоже писали „музыку будущаго“. Это было конечно очень зло сказано, и вслѣдъ затѣмъ на неповиннаго Вагнера посыпался градъ насмѣшекъ. Но нашъ композиторъ былъ уже значительно обстрѣлянъ и дѣйствовалъ осторожно: въ своихъ концертахъ онъ сталъ давать публикѣ *только* классическій репертуаръ, а изъ собственныхъ сочиненій исполнилъ лишь нѣкоторые отрывки изъ „Лоэнгрина“ да увертюру „Тангейзера“. И — о чудо! — „Тангейзеръ“ далъ такой успѣхъ, что принцъ Альбертъ, присутствовавшій на концертѣ, сталъ настаивать, чтобы увертюра была повторена на предпослѣднемъ 7-мъ концертѣ. Въ 7-й же концертъ прибыла вся королевская фамилія, и Вагнеръ принялъ лестныя поздравленія изъ устъ ея британскаго величества.

Нельзя обойти молчаніемъ и маленькій комическій эпизодъ, случившійся въ Лондонѣ съ нашимъ музыкантомъ.—Въ числѣ другихъ обвиненій, какими осыпали Вагнера лондонскіе меломаны, было и то, что онъ дирижируетъ симфоніи Бетховена напзустъ. Это казалось нѣкотораго рода презрѣніемъ, аффектаціей—и Вагнеру наконецъ прямо дали понять, что это неприлично. Но Вагнеръ, разумѣется, и бровью не шевельнулъ и продолжалъ дирижировать по-прежнему. Тогда отъ него уже прямо потребовали, чтобы Бетховена онъ исполнялъ не иначе, какъ съ партитурой на пюпитрѣ... Вагнеръ по-

корился и на слѣдующемъ концертѣ партитура дѣйствительно лежала на пюпитрѣ. Успѣхъ получился чрезвычайный. Знатоки музыки окружили Вагнера и поздравляли его: „Ну, не говорили-ли мы? Вотъ это совсѣмъ иное дѣло! Съ какимъ совершенствомъ вы взяли темпъ этого scherzo!—Въ добрый часъ!“ И съ этими словами одинъ изъ знатоковъ схватилъ открытую на пюпитрѣ партитуру, но — о, ужасъ! — это былъ „Севильскій цирюльникъ“, да еще въ переложеніи для фортепіано!

Успѣхъ послѣдняго концерта вознаградилъ Вагнера за всѣ лондонскія непріятности; тѣмъ не менѣе онъ поспѣшилъ уѣхать изъ Англіи, и когда черезъ нѣсколько лѣтъ его приглашали туда опять, онъ отказался. — Только гораздо позже знаменитый композиторъ посѣтилъ Лондонъ еще разъ, тогда уже со своими „Нибелунгами“.

3 мѣсяца провелъ Вагнеръ въ Англіи и какъ только возвратился въ Цюрихъ, то сейчасъ опять принялся за свою тетралогію, которую надѣялся окончить въ 1859 г.

Но не зная, гдѣ придется ему помѣстить это громадное произведеніе, трудное къ постановкѣ на какой бы то ни было сценѣ, онъ рѣшился оставить на время работу надъ тетралогіей и написать пока что-нибудь менѣе исключительное по размѣрамъ и болѣе легкое въ смыслѣ постановки. Соотвѣтствующій такимъ требованіямъ сюжетъ у него уже имѣлся въ виду, и вотъ, обдумавъ все, что касалось новаго сюжета, лѣтомъ 1857 года Вагнеръ предпринялъ музыкальную драму подъ заглавіемъ „Тристанъ и Изольда“.

Новая опера или, вѣрнѣе, музыкальная драма—терминъ, котораго Вагнеръ упорно держался по отношенію къ своимъ произведеніямъ,—подвигалась, по вагнеровскому обычаю, очень быстро. Въ 1857 г., зимою, онъ окончилъ весь первый актъ. Второй актъ былъ готовъ только къ началу 1859 года: Вагнера задержала новая поѣздка въ Парижъ и путешествіе въ Венецію, куда, съ дозволенія австрійскаго правительства, онъ получилъ

наконецъ право въѣзда. Изъ Венеціи Вагнеръ переѣхалъ въ Люцернъ и уже тамъ въ августѣ того-же 1859 года окончилъ „Тристана и Изольду“. Теперь мы скажемъ нѣсколько словъ о содержаніи и значеніи этого новаго произведенія.

Легенда о Тристанѣ и Изольдѣ происхожденія кельтическаго; на это указываетъ самое мѣсто дѣйствія драмы: Ирландія, Корнваллисъ, Бретань. Впрочемъ Вагнеръ взялъ эту легенду уже въ германской переработкѣ Готфрида Страсбургскаго. Нужно также отмѣтить, что самое развитіе сюжета у Вагнера носитъ замѣтные слѣды вліянія на автора философскихъ идей Шопенгауэра. Послѣднему обстоятельству читатель не долженъ удивляться.—Извѣстно, что Вагнеръ былъ всегда большимъ почитателемъ Шопенгауэра. Но мало этого: вскорѣ послѣ того какъ появилось извѣстное сочиненіе этого философа „Parerga und Paralipomena“, сочиненіе, произведшее въ Германіи большой шумъ, нашъ композиторъ, всѣмъ сердцемъ сочувствуя угнетенному критикою автору, послалъ въ 1854 году Шопенгауэру экземпляръ своего „Кольца Нибелунга“—„въ знакъ благодарности и уваженія“ *).

Содержаніе „Тристана и Изольды“ чрезвычайно поэтично. Первое дѣйствіе происходитъ на кораблѣ, который везетъ Изольду, принцессу Ирландіи и невѣсту Корнваллійскаго короля Марка. Она ѣдетъ въ Корнваллисъ; она принуждена была обѣщать королю свою руку—въ силу военной капитуляціи. Берега Англіи уже обозначаются на горизонтѣ... У руля стоитъ самъ командиръ судна, безукоризненный красавецъ-рыцарь Три-

*) Вліяніе идей Шопенгауэра можно отмѣтить, кромѣ «Тристана и Изольды» на слѣдующихъ произведеніяхъ Вагнера: «Кольцо Нибелунга», «Парсивалъ» и на эскизѣ неоконченной драмы «Побѣдители». Этотъ эскизъ разрабатывалъ буддійскую тему, но былъ оставленъ авторомъ и, какъ говорятъ, превратился въ «Тристана и Изольду».

станъ. О, этотъ безчестный, безжалостный. ненавистный рыцарь!—Въ сценѣ, хватающей за сердце, Изольда разсказываетъ своей наперсницѣ Брангенѣ предшествующія событія. Она, принцесса Ирландіи, была помолвлена съ рыцаремъ Морольдомъ; но открылась война Ирландіи съ Корнваллисомъ, и племянникъ короля Марка, Тристанъ. убилъ Морольда. Вотъ однажды къ Изольдѣ пришелъ какой-то раненый воинъ, не хотѣвшій назвать своего имени. Однако Изольда быстро узнала въ немъ Тристана, убійцу своего жениха. Казалось, наступилъ часъ отмщенія. Принцесса схватила мечъ... но раненый былъ такъ слабъ и безпомощенъ,—и мечъ невольно выскользнулъ изъ ея руки. Она долго лечила больного, ухаживала за нимъ, наконецъ полюбила его; а затѣмъ—о, проклятіе вѣроломному!—оправившись отъ ранъ, Тристанъ заключилъ съ Ирландіей договоръ, въ силу котораго Изольда продана старому королю Марку. И теперь обманщикъ не стыдится лично везти обманутую въ Корнваллисъ! Но Изольда отмститъ за такое безсердечное оскорбленіе.—Она приказываетъ Брангенѣ приготовить ядъ, которымъ отравитъ и себя, и Тристана.

Принцесса приказываетъ позвать къ ней командира корабля. Тристанъ является сдержанно почтительный и мрачный. Завязывается разговоръ. Въ рѣчи Изольды звучитъ высокомѣріе, смѣняющееся гнѣвомъ, а гнѣвъ переходитъ въ презрительно-горькую иронію. Тристанъ-же сохраняетъ свое печальное и торжественно-серьезное настроеніе. Но вотъ за сценой раздаются крики матросовъ, возвѣщающіе приближеніе къ берегу. Тогда Изольда предлагаетъ Тристану чашу вина, которую необходимо осушить въ знакъ примиренія: въ этой чашѣ однако долженъ заключаться ядъ. Тристанъ беретъ чашу и произноситъ смутно, какъ-бы во снѣ: „Гдѣ мы“?

— Близко къ концу, отвѣчаетъ Изольда.

Рыцарь подноситъ чашу къ губамъ. пьетъ отраву...

— Несчастный! половину мнѣ!—восклицаетъ Изольда

и, вырвавъ изъ рукъ Тристана полуосушенную чашу, допиваетъ остальное до-дна. Чаша со звономъ падаетъ къ ногамъ Изольды...

Затѣмъ проявляется дѣйствіе напитка. Дѣло въ томъ, что вѣрная Брангена не рѣшилась исполнить жестокое приказаніе своей госпожи и вмѣсто яда наполнила чашу любовнымъ напиткомъ, секретъ котораго былъ ей одной извѣстенъ.—Внезапно почувствовали и Тристанъ, и Изольда приливъ такой всепоглощающей любви, что о сопротивленіи нечего было и думать. Съ крикомъ „Изольда! Тристанъ!“ влюбленные бросаются другъ-другу въ объятія. Корабль пристаетъ къ берегу.

Второй актъ состоитъ изъ трехъ сценъ: ожиданія Изольдою Тристана, соединенія влюбленныхъ и появленія короля Марка.

Ночь, садъ. Изольда въ страстномъ волненіи ждетъ прихода Тристана. Она одѣта въ длинныя бѣлыя одежды и прислушивается къ замирающимъ фанфарамъ какой-то отдаленной охоты. Дальновидная Брангена предостерегаетъ Изольду и говоритъ, что эта несвоевременная охота очень подозрительна. Странно то, что ее придумалъ именно Мелотъ, одинъ изъ придворныхъ короля. Коварство этого придворнаго Брангенѣ извѣстно: не скрывается-ли подъ видомъ охоты какое-нибудь другое намѣреніе?—Но какое дѣло страстной Изольдѣ до всѣхъ этихъ подозрѣній! „Гаси, Брангена, факелъ! говоритъ она. Гаси факелъ и подай сигналъ. Пусть мракъ ночи окутаетъ все вокругъ! Подай условленный сигналъ: пусть онъ придетъ ко мнѣ—мой возлюбленный!“

И съ этими словами Изольда выхватываетъ изъ рукъ наперсницы факелъ, бросаетъ его на землю и тушитъ. Приходитъ Тристанъ и между влюбленными завязывается долгій и страстный разговоръ, который оканчивается знаменитымъ гимномъ: „Спустись на насъ, о, ночь любви!“

Между тѣмъ съ высоты башни, откуда вѣрная

Брангена наблюдаетъ за безопасностью влюбленныхъ, раздается знаменательное предостереженіе: „Берегитесь—вы, засыпающіе сладкимъ сномъ любви... Берегитесь! скоро ночь смѣнится днемъ“...

Но нѣжный діалогъ продолжается: „О, если-бъ умереть, говоритъ Тристанъ; ахъ, это былъ-бы конецъ всѣмъ препятствіямъ, всей лжи, наполняющей жизнь, всей скорби существованія *). „И затѣмъ начинается извѣстная „Sterbelied“ (пѣснь о смерти): „Умереть, чтобъ никогда не разлучаться!“

А съ башни опять раздается тревожное: „Берегитесь“...

И вдругъ вся сцена наполняется охотниками, съ королемъ во главѣ: коварный Мелотъ привелъ короля, и несчастные любовники застигнуты. Тристанъ выхватываетъ мечъ и съ крикомъ „защищайся“! бросается на предателя Мелота. Происходитъ короткій бой, и Тристанъ падаетъ, пронзенный мечемъ противника. Изольда бросается къ Тристану и падаетъ за-мертво рядомъ съ пораженнымъ любовникомъ. А дальній горизонтъ уже свѣтлѣетъ и занимается заря...

Третій актъ происходитъ въ Бретани, передъ замкомъ Тристана. Тристанъ лежитъ распростертый на грубомъ ложѣ, безъ всякихъ признаковъ жизни. Около него въ раздумьѣ сидитъ его вѣрный оруженосецъ Курвеналъ. Забота изображается на лицѣ его: рыцарь, видимо, умираетъ, но передъ смертью ему хочется еще разъ увидѣть Изольду. Курвеналъ ужъ давно извѣстилъ принцессу, а ея все нѣтъ и нѣтъ... Не видать въ морѣ желаннаго паруса.

Но вотъ пробуждается раненый герой. Ему уже недолго жить, уже наступаетъ агонія, и вотъ начинается прерывистый, послѣдній монологъ его.

— Курвеналъ... корабль... Изольда... О! развѣ ты

---

*) Выше мы уже упоминали о слѣдахъ вліянія Шопенгауэра, которые можно отмѣтить въ «Тристанѣ и Изольдѣ».

не видишь его?—Вонъ онъ близится по равнинѣ водъ, среди бѣлыхъ гребней валовъ; вонъ она—нѣжная, сіяющая, прекрасная!.. О, Изольда! Какъ ты хороша!—Ты видишь, Курвеналъ?.. Бѣги скорѣе!.. Корабль, корабль, корабль Изольды! Ты видишь? Ты долженъ видѣть?"

О, вѣщая зоркость любящаго сердца!—Въ морѣ еще ничего не видно. Но внезапно на горизонтѣ дѣйствительно показывается парусъ. Корабль приближается; онъ летитъ, всѣ паруса поставлены. На вершинѣ мачты трепещетъ знакомый флагъ. Ужь близко... Корабль входитъ въ бухту, и Курвеналъ бѣжитъ встрѣчать Изольду.

Тристанъ поднимается на ноги; смерть уже видна въ его лицѣ. Коснѣющимъ языкомъ онъ лепечетъ: „Она здѣсь, она пришла!" Онъ шатается, дѣлаетъ нѣсколько шаговъ впередъ и протягиваетъ руки... Въ эту минуту—вся растерянная—вбѣгаетъ Изольда.

— Тристанъ! И она схватываетъ его въ объятія, но онъ выскальзываетъ изъ ея рукъ и опускается на землю. Потухающій взглядъ его еще разъ останавливается на возлюбленной.

— Изольда!.. И рыцарь умираетъ. Изольда падаетъ безъ чувствъ на трупъ возлюбленнаго.

Пьеса кончается смертью героини, которая и не могла, и не хотѣла пережить любимаго человѣка. Жизнь поставила слишкомъ много препятствій ихъ любви, они не могли жить общей жизнью, и оба они такъ желали умереть. Въ этой тенденціи также нельзя не видѣть вліянія идей Шопенгауэра. Никакого примиряющаго начала въ пьесѣ не проведено: это—чистая философія отчаянія.

Передавая здѣсь прозой содержаніе „Тристана и Изольды", мы конечно не разсчитываемъ передать читателю тѣхъ, по истинѣ поэтическихъ впечатлѣній, какія онъ могъ-бы вынести только изъ залы театра. Музыка, сценическіе эффекты—все пропадаетъ въ нашей прозѣ, и этотъ голый остовъ драмы мы даемъ лишь для того,

чтобы читатель могъ хотя догадаться о поэзіи, разлитой въ „Тристанѣ и Изольдѣ“.

Изложивъ такимъ образомъ свои философско-поэтическія идеи и имѣя въ портфелѣ новую, совершенно оконченную оперу, Вагнеръ столкнулся съ вопросомъ очень прозаическаго свойства: на какой сценѣ увидитъ свѣтъ его „Тристанъ и Изольда?“—Ахъ, сколько ужь разъ приходилось Вагнеру рѣшать этотъ тяжелый вопросъ; а теперь опять предстояли всѣ мытарства, сопряженныя съ постановкой оперы на сцену. Прежде всего Вагнеръ обратился въ Карлсруэ; по его соображеніямъ, тамъ было-бы всего удобнѣе пристроить оперу *). Но дирекція тамошняго театра отвѣтила однимъ коротким „нѣтъ“. Тогда Вагнеръ обратился въ Страсбургъ. но оттуда получился такой-же отказъ. Нигдѣ не удалось пристроить оперу, и оставалась одна только надежда на Парижъ. Тамъ ужь должны были принять оперу Вагнера. И вотъ нашъ композиторъ составилъ цѣлый планъ: онъ отправится въ Парижъ. Положимъ, французская публика его не понимаетъ и не признаетъ; но это—ничего. Цѣлымъ рядомъ концертовъ онъ сначала пріучитъ публику къ своей музыкѣ, а затѣмъ поставитъ на одной изъ сценъ Парижа „Тристана и Изольду“. Гораздо выгоднѣе пристроить оперу не въ Германіи, а именно во Франціи. Парижъ такъ богатъ сценическими и музыкальными средствами. Словомъ сказать, планъ былъ обдуманъ во всѣхъ отношеніяхъ хорошо. Въ слѣдующей главѣ мы увидимъ, насколько оправдались надежды Вагнера.

---

*) Вагнеръ надѣялся, что герцогъ Баденскій позволитъ ему въѣздъ въ свою столицу и лѣтомъ 1859 года онъ даже подалъ объ этомъ прошеніе, но получилъ отказъ.

ГЛАВА VIII.

Новыя неудачи въ Парижѣ.

Вторичный пріѣздъ Вагнера въ Парижъ. — Несочувственные отзывы французскихъ газетъ о его музыкѣ.—Берліозъ переходитъ на сторону его противниковъ.—Постановка «Тангейзера» на сценѣ парижской «Оперы» по приказанію Наполеона III.—Вагнеръ вооружаетъ противъ себя весь театральный міръ. — Полное фіаско «Тангейзера» въ Парижѣ. — Вагнеру разрѣшенъ въѣздъ въ Германію.

Вагнеръ прибылъ въ Парижъ въ сентябрѣ 1859 года. Никто не зналъ его тамъ и популярность его не увеличилась нисколько съ тѣхъ поръ, какъ 17 лѣтъ тому назадъ онъ уѣхалъ оттуда. Весь шумъ, какимъ наполнили Германію его музыка и критическія работы, — здѣсь не отозвался почти ничѣмъ. Никто, никто во всемъ Парижѣ не занимался и не интересовался Вагнеромъ. Печать не составляла исключенія: ея свѣдѣнія были очень неопредѣленны, а отзывы — или совсѣмъ превратны, или нерѣшительны. Въ „Музыкальной Газетѣ", напримѣръ, писалъ о Вагнерѣ Теофиль Готье, видѣвшій въ 1857 году „Тангейзера" на сценѣ висбаденскаго театра. „Все, что я могу сказать, говоритъ онъ, это то, что Вагнеръ далеко не богатъ мелодіей". И похваливъ нѣкоторыя отдѣльныя мѣста, критикъ сообщаетъ, что Вагнеръ выискиваетъ поражающіе неожиданностью аккорды и гоняется за гармоническими эффектами. Но отъ времени до времени (!) ему удаются счастливыя комбинаціи. „Рихардъ Вагнеръ, заканчиваетъ критикъ, одаренъ несомнѣннымъ талантомъ, но онъ тяжелъ, натянутъ, грубоватъ. Изократъ конечно посовѣтовалъ-бы

ему принести жертву Граціямъ. Повидимому, музыка будущаго отличается отъ музыки прошедшаго именно отсутствіемъ граціи; и если это дѣйствительно такъ, то да будемъ мы на-вѣки осуждены слушать музыку Вебера или Моцарта". Эта милая, кокетливая болтовня конечно не имѣетъ большого значенія; но дѣло въ томъ, что другихъ, болѣе серьезныхъ отзывовъ о музыкѣ Вагнера французская публика не имѣла вовсе. Адольфъ Жулльенъ говоритъ съ большой ироніей, что „быть можетъ, единственнымъ поклонникомъ и цѣнителемъ Вагнера въ Парижѣ оказался нѣкій таможенный чиновникъ по имени Эдмондъ Рошъ". Съ однимъ изъ поѣздовъ прибылъ въ Парижъ какой-то очень раздражительный пассажиръ. Изъ-за нѣкоторыхъ таможенныхъ формальностей онъ поднялъ необычайный шумъ и препирался на самомъ скверномъ французскомъ языкѣ. Тогда этотъ Рошъ подошелъ ближе и, узнавъ, что сердитаго путешественника зовутъ Рихардъ Вагнеръ, поспѣшилъ привѣтствовать „великаго музыканта". Но, увы! дальше таможни Парижа слава Вагнера не шла.

По пріѣздѣ въ Парижъ Вагнеръ поселился въ маленькомъ отелѣ улицы Newton, близъ Тріумфальной арки, и открылъ у себя „среды" для маленькаго, интимнаго кружка друзей и знакомыхъ. Въ числѣ посѣтителей этого скромнаго салона французскій біографъ Вагнера называетъ однако нѣсколько именъ — громкихъ уже и тогда, но еще болѣе знаменитыхъ впослѣдствіи. Это были: адвокатъ Жюль Ферри, живописецъ Густавъ Доре, музыкантъ Гекторъ Берліозъ, тогда еще дружившій съ Вагнеромъ; нѣсколько писателей, напримѣръ, Шарль Бодлеръ, Леонъ Леруа и др. Впослѣдствіи пріѣхалъ въ Парижъ по приглашенію Вагнера и извѣстный ученикъ и почитатель его Гансъ Бюловъ, чтобы помогать ему въ устройствѣ предполагаемыхъ концертовъ. А вмѣстѣ съ нимъ пріѣхала и его жена, рожденная m-lle Козима Листъ, которой впослѣдствіи суждено было за-

нять такое важное мѣсто въ жизни Вагнера. Весь этотъ кружокъ употреблялъ зависящія отъ него усилія, чтобы популяризировать въ Парижѣ имя и произведенія Вагнера и былъ несомнѣнно полезенъ ему.

Но несмотря на такую помощь, дѣла Вагнера подвигались впередъ очень туго. Со всѣхъ сторонъ возникали затрудненія, иногда совершенно неожиданныя. Уже Вагнеръ разстался съ надеждой видѣть на парижской сценѣ „Тристана и Изольду“. Онъ помышлялъ теперь только о концертахъ, гдѣ могъ-бы, какъ въ Цюрихѣ, исполнить отрывки изъ своихъ произведеній. Вагнеръ хлопоталъ. Онъ обратился, черезъ личнаго секретаря императора, съ просьбою, чтобы ему безвозмездно отвели для концертовъ зало „Оперы“, но отвѣта не было. Тогда онъ нанялъ и при томъ за дорогую цѣну залъ „Итальянской Оперы“. Три концерта—25-го января, 1-го и 8-го февраля такимъ образомъ состоялись. На афишахъ стояли отрывки изъ „Моряка-скитальца“, „Тангейзера“, „Лоэнгрина“ и „Тристана“, отрывки наиболѣе эффектные, а главное наиболѣе ясные и доступные для непосвященной публики. И результатъ концертовъ получился очень лестный, по словамъ біографа, для артиста, но очень неутѣшительный съ точки зрѣнія антрепренера. Именно получился дефицитъ въ 6,000 франковъ, и нашъ композиторъ едва-едва расплатился, продавъ право изданія „Кольца Нибелунга“.

Продолжая свои неудающіяся попытки, Вагнеръ сталъ хлопотать о постановкѣ на сценѣ „Лирическаго Театра“ „Тангейзера“, и слухи объ этомъ скоро проникли въ печать и публику. Никто не зналъ, какъ отнестись къ предстоящему событію, ибо публика была совсѣмъ сбита съ толку. Въ самомъ дѣлѣ, съ одной стороны раздавались преувеличенныя похвалы и восклицанія друзей композитора, съ другой-же стороны враги Вагнера осыпали его градомъ насмѣшекъ, а подъ-часъ и совсѣмъ непонятными взрывами ненависти. Такъ, напримѣръ, одинъ

фельетонистъ писалъ противъ Вагнера такія странныя филиппики: „Вотъ пріѣхалъ человѣкъ, издавна извѣстный своей дерзкой смѣлостью и чрезмѣрной рѣзкостью своей критики; вотъ человѣкъ, которому слѣдуетъ не довѣрять! Онъ—Маратъ музыки, Робеспьеромъ которой можно считать Берліоза“... И далѣе, все въ томъ-же бѣшеномъ родѣ, а въ концѣ: „Онъ написалъ оперы, которыхъ я не знаю и которыхъ даже заглавія я не могъ-бы назвать; но несмотря на это, я повторяю: не довѣряйте!“.

Между тѣмъ публика недоумѣвала: все, что она слышала на трехъ недавнихъ концертахъ, рѣшительно не оправдывало ни этихъ враждебныхъ, ни сочувственныхъ отзывовъ критики: ничего особенно возвышеннаго, но и ничего дикаго, варварскаго въ музыкѣ Вагнера не было. Общія сомнѣнія долженъ былъ разрѣшить Берліозъ, на котораго смотрѣли, какъ на главу новаго направленія въ музыкѣ и который долженъ былъ знать толкъ въ такихъ вещахъ, какъ вагнеровскія произведенія. Отъ его приговора зависѣлъ теперь весь успѣхъ Вагнера въ Парижѣ.

Увы!—Когда ожидаемый отзывъ дѣйствительно появился въ „Journal des Debats“, то оказалось, что Гекторъ Берліозъ объявилъ открытую войну своему бывшему другу. Французскій біографъ Вагнера говоритъ, что Берліозъ унизился до чувства зависти, что онъ желалъ погубить въ Вагнерѣ конкурента-противника, не догадываясь, несчастный, что съ тѣмъ вмѣстѣ онъ убилъ и себя самого. Ибо онъ, по-видимому, совсѣмъ не подозрѣвалъ, что публика не дѣлаетъ никакой разницы между обоими композиторами, а между тѣмъ это на самомъ дѣлѣ такъ и было. Когда впослѣдствіи появились „Троянцы“ Берліоза, каррикатуристъ Хамъ (Cham) изобразилъ въ „Charivari“ „Тангейзера“, просящаго взглянуть на своего маленькаго брата „Троянцевъ“. Біографъ Вагнера прибавляетъ, что своей рецензіей Берліозъ

имѣлъ въ виду *подготовить* неуспѣхъ „Тангейзера“.

Вагнеръ отвѣчалъ Берліозу и, надо сказать,—съ достоинствомъ. Въ этомъ отвѣтѣ, начало котораго очень ѣдко и изящно, Вагнеръ на почвѣ чисто-философской—слишкомъ философской для парижской публики!—излагаетъ свои музыкальныя идеи. Однако никто не захотѣлъ Вагнеровской философіи, всѣ подхватили изъ рецензіи Берліоза прелестную „музыку будущаго“, а ужь затѣмъ критику вагнеровской музыки приняли въ свои опытныя руки „Charivari“ и компанія. „И съ этого времени, говоритъ біографъ Вагнера, дѣло его въ Парижѣ было безвозвратно проиграно“.

Итакъ, Вагнеръ хлопоталъ о постановкѣ „Тангейзера“ на сценѣ „Лирическаго Театра“. Между тѣмъ одна изъ высокопоставленныхъ почитательницъ Вагнера г-жа Меттернихъ — успѣла замолвить о немъ словечко самому императору. И вскорѣ послѣ того послѣдовало высочайшее повелѣніе о постановкѣ „Тангейзера“ на сценѣ „Оперы“. Нужно себѣ представить восторгъ Вагнера: вѣдь это была именно та сцена, о которой мечталъ композиторъ, это была единственная сцена по своимъ громаднымъ средствамъ и значенію! Теперь-то публика увидитъ „Тангейзера“ въ надлежащей обстановкѣ!

И дѣйствительно: высочайшее повелѣніе значительно подняло фонды Вагнера. Приготовленія къ постановкѣ оперы организованы были на самыхъ широкихъ началахъ, издержекъ не щадили, нѣкоторые исполнители были даже выписаны изъ Германіи за очень значительные гонорары (Напримѣръ, теноръ Нимань для роли Тангейзера—6,000 франковъ въ мѣсяцъ). „Тангейзеръ былъ переведенъ и, повидимому, достаточно удовлетворительно. Но, не довольствуясь этимъ либретто, Вагнеръ задумалъ еще болѣе подготовить публику, переведя свои четыре оперы прозою. Онъ собралъ ихъ въ одномъ томѣ и снабдилъ вступительнымъ „письмомъ о музыкѣ“, гдѣ

изложилъ автобіографическія свѣдѣнія и свою музыкальную теорію. И все это для публики, которая, какъ замѣчаетъ французскій біографъ, „заботилась обо всѣхъ этихъ вещахъ очень мало“. Именно французской публикѣ не было никакого дѣла—ни до біографіи, ни до теорій какого-то нѣмецкаго композитора.

Это „Письмо“ было, вообще говоря, ошибкою со стороны Вагнера. Дѣло въ томъ, что, излагая тамъ свои музыкальные идеалы, онъ имѣлъ въ виду не одного „Тангейзера“, но еще и „Лоэнгрина“ и „Тристана и Изольду“ и даже „Кольцо Нибелунга“, т. е. вещи въ музыкальномъ отношеніи гораздо болѣе совершенныя, чѣмъ „Тангейзеръ“. Публика-же поняла дѣло такъ, что все „обѣщанное“ въ „Письмѣ о музыкѣ“ она увидитъ въ „Тангейзерѣ“. Ясно, что въ результатѣ должно было получиться разочарованіе и масса недоразумѣній, которыя много способствовали неуспѣху Вагнера въ Парижѣ: виновата была публика, не понявшая намѣреній автора, но виноватъ былъ и авторъ, дѣйствовавшій такъ неосмотрительно. Кромѣ того, по мнѣнію парижанъ, самая книга была „запутана, какъ всѣ сочиненія Рихарда Вагнера, гдѣ основная мысль всегда загромождена побочными, ненужными объясненіями и гдѣ обильныя сравненія скорѣе затемняютъ, чѣмъ освѣщаютъ предметъ“. Словомъ сказать, въ довершеніе всѣхъ бѣдъ Вагнеръ былъ признанъ „темнымъ“.

Дурныя предзнаменованія для участи пьесы начались съ пререканій, возникшихъ между опытнымъ, знающимъ парижскіе вкусы директоромъ „Оперы“. Альфонсомъ Ройе и Рихардомъ Вагнеромъ изъ-за балета. Ройе съ самаго начала говорилъ, что балетъ въ операѣ — важное условіе успѣха и что этотъ важный аксессуаръ долженъ быть введенъ въ срединѣ 2-го акта, въ половинѣ представленія, т. е. около 10 часовъ вечера, когда съѣзжались habitués театра. Но Вагнеръ былъ германскій дикарь и рѣшительно не понималъ.

какое значеніе могутъ имѣть эти странные habitués, являющіеся въ театръ къ концу представленія. Кромѣ того, по содержанію оперы, онъ находилъ неумѣстными танцы во второмъ актѣ: они были гораздо цѣлесообразнѣе въ 1-мъ актѣ, именно въ сценѣ Venusberg (гора Венеры). Тогда директоръ театра умылъ руки и объявилъ, что Вагнеръ „увидитъ“, что воспослѣдуетъ, когда въ театръ пріѣдутъ блестящіе члены „Jockey-club'a“. Вагнеръ съ своей стороны навелъ справки и узналъ, что „Jockey-club“ — это и есть тѣ странные habitués, которые пріѣзжаютъ въ театръ къ концу представленія, и которымъ для чего-то нуженъ балетъ непремѣнно во второмъ дѣйствіи. Въ своихъ мнѣніяхъ онъ впрочемъ остался непоколебимъ.

Первое представленіе состоялось 13-го марта 1861 года. Къ этому времени, т. е. за время репетицій, по словамъ французскаго біографа, Вагнеръ успѣлъ вооружить противъ себя весь составъ театральнаго міра, т. е. директора, капельмейстера, оркестръ, кордебалетъ—до наемныхъ клакеровъ включительно, ибо услугами послѣднихъ онъ также не пожелалъ воспользоваться. А вѣдь это было тоже одно изъ условій успѣха!

Итакъ, началось представленіе. Первый актъ прошелъ довольно сносно; послышался, правда, легкій ропотъ публики, но Вагнеръ наивно принялъ этотъ шумъ за привѣтствія и одобренія. Однако—увы! Это были далеко не привѣтствія. Въ антрактѣ между первымъ и вторымъ дѣйствіемъ всѣ члены оппозиціи—это и былъ еще не знакомый Вагнеру „Jockey-club“, пріѣхавшій въ театръ раньше обыкновеннаго,—бросились въ сосѣднія лавочки и скупили тамъ всѣ свистки, какіе только были въ наличности. И со второго акта началась цѣлая буря: свистки, шумъ и гамъ не прекращались до самаго конца представленія. Тутъ только Вагнеръ оцѣнилъ опытность директора Ройе, тутъ увидалъ онъ, что могутъ значить кавалеры „Jockey-club'a“ и ихъ драматическіе вкусы. „Эти жокеи, го-

воритъ Адольфъ Жулльенъ, имѣли слишкомъ много точекъ соприкосновенія съ кордебалетомъ, чтобы потерпѣть невниманіе къ нему Вагнера“...

Говорятъ, что нѣкоторая часть публики съ друзьями Вагнера во главѣ пыталась отстоять пьесу, m-me Меттернихъ похлопала, говорятъ, похлопалъ императоръ, присутствовавшій на представленіи, но всѣ такія усилія были безуспѣшны. Въ третьемъ актѣ шумъ и гамъ возросли до такой степени, что со сцены ничего нельзя было разслышать. Словомъ, это былъ не просто неуспѣхъ, это была погибель и оперы, и ея автора, гибель въ полномъ значеніи этого слова.

Теперь мы сообщимъ маленькую, но очень характерную для біографіи Вагнера подробность. Спрашивается, какъ принялъ это фіаско авторъ „Тангейзера“? Былъ-ли онъ огорченъ, былъ-ли онъ въ отчаяніи? Ничего подобнаго. Онъ отнесся къ происшедшему болѣе, чѣмъ оригинально. Это было оригинально даже для такого упрямца, какъ Вагнеръ, всегда убѣжденнаго въ своемъ величіи и правотѣ. Именно подмѣтивъ, что нѣкоторая часть публики все-таки аплодировала, онъ приписалъ весь происшедшій скандалъ врагамъ и интригѣ, публику *въ цѣломъ* хвалилъ, а исходъ представленія называлъ успѣхомъ. Быть можетъ, внутреннее убѣжденіе и подсказывало ему кое-что другое, но по крайней мѣрѣ въ Германію онъ писалъ объ „успѣхѣ“ „Тангейзера“ слѣдующее: „За парижской публикой я настойчиво признаю нѣкоторыя очень цѣнныя качества, именно несомнѣнное пониманіе дѣла и по-истинѣ благородное чувство справедливости. Вотъ публика (я говорю объ этой публикѣ въ цѣломъ), которой я лично совершенно не знакомъ, публика, которой газеты и разные болтуны ежедневно разсказываютъ обо мнѣ самыя абсурдныя вещи... И что-же? Эта публика по цѣлой четверти часа борется за меня противъ клаки и даетъ мнѣ самыя настойчивыя доказательства своего одобренія. Такое зрѣлище наполнило мое сердце радостью и пр.“.

Второе и третье представленіе прошли не лучше перваго, послѣ чего самъ Вагнеръ принужденъ былъ просить дирекцію „Оперы“ снять „Тангейзера“ съ репертуара. Теперь надъ Вагнеромъ вездѣ потѣшались, всѣ журналы и газеты бранили его почти единогласно. Фіаско „Тангейзера“ сдѣлалось модной темой, злобой парижскаго дня, а самъ Вагнеръ—знаменитостью скандала. Берліозъ торжествовалъ. Его дурные отзывы о концертахъ Вагнера теперь оправдались неуспѣхомъ „Тангейзера“. Однимъ словомъ, Вагнеру оставалось бѣжать изъ Парижа. Онъ такъ и сдѣлалъ.

Лѣтомъ 1860 года изгаанику былъ разрѣшенъ въѣздъ въ Германію, кромѣ предѣловъ Саксоніи *) и, пользуясь этимъ обстоятельствомъ, Вагнеръ поспѣшилъ выбраться изъ Парижа: это было лѣтомъ 1861 года, т. е. вскорѣ послѣ третьяго представленія „Тангейзера“.

*) Въ мартѣ 1862 года ему былъ разрѣшенъ въѣздъ и въ Саксонію. Такимъ образомъ Вагнеръ провелъ въ изгнаніи цѣлыхъ 13 лѣтъ.

ГЛАВА IX.

«Отъ эшафота къ трону».

Артистическое путешествіе Вагнера по Европѣ. — Онъ вывозитъ изъ Россіи 35,000 рублей и поселяется въ Вѣнѣ. — Безалаберныя траты и быстрое наступленіе нищеты .— Бѣгство отъ долговъ.— Неожиданный поворотъ въ судьбѣ Вагнера: новый баварскій король Людовикъ II приглашаетъ Вагнера въ Мюнхенъ и назначаетъ ему пенсію.—«Сценическіе праздники».—Недовольство баварцевъ вліяніемъ Вагнера на ихъ короля.—Вагнеръ на время уѣзжаетъ въ Швейцарію.

Возвратившись въ Германію, Вагнеръ опять началъ хлопотать о постановкѣ гдѣ-нибудь „Тристана и Изольды“. Однако—увы!—Со времени отъѣзда изъ Парижа и до самаго вызова его въ Мюнхенъ, т. е. втеченіе трехъ лѣтъ, надежды Вагнера оставались напрасными. Вообще, эти три года были, пожалуй, самыми печальными въ его жизни. — Ничто ему не удавалось! единственная мечта—постановка „Тристана и Изольды“—и эта мечта не осуществлялась. Онъ потерпѣлъ неудачи—послѣдовательно, одна за другою — сначала у герцога баденскаго, потомъ въ Вѣнѣ, затѣмъ въ Прагѣ, Веймарѣ и пр. и пр., Къ довершенію несчастія, средства Вагнера истощились къ этому времени совершенно.

Чтобы выбраться изъ этого тяжелаго положенія, онъ предпринялъ продолжительное артистическое путешествіе и цѣлый годъ—съ декабря 1862 г. по декабрь 1863 г.—провелъ въ странствіяхъ по Европѣ. Такимъ образомъ онъ побывалъ въ Лейпцигѣ, Вѣнѣ, Прагѣ, Петербургѣ, Москвѣ, Пештѣ, Бреславлѣ и опять въ Вѣнѣ. Эти скитанья отзывались на Вагнерѣ очень тя-

жело, ибо цѣль путешествія была, если говорить правду, только коммерческая. О задачахъ искусства тутъ нечего и говорить, имѣлись въ виду только „сборы“, а они-то вездѣ оказывались плохими. И нашъ маэстро, упоминая объ этихъ концертахъ, съ горечью называетъ ихъ „нелѣпымъ предпріятіемъ, къ которому понудили его бѣдность, нищета“.—Только путешествіе по Россіи доставило ему нѣкоторое матеріальное обезпеченіе, здѣсь ему покровительствовала извѣстная любительница искусствъ великая княгиня Елена Павловна.

Нужно впрочемъ сказать, что виною тяжелаго матеріальнаго положенія Вагнера во многихъ случаяхъ оказывался онъ самъ.—Онъ никогда не умѣлъ жить. т. е. не умѣлъ считать и тратить деньги. Такъ, напримѣръ, изъ Россіи онъ привезъ около 35 тысячъ рублей и, поселившись въ Вѣнѣ, повидимому, вообразилъ, что его богатство никогда не можетъ изсякнуть. По крайней мѣрѣ съ этого времени біографы начинаютъ упоминать о какихъ-то удивительныхъ канапэ, купленныхъ нашимъ, еще вчера голоднымъ, артистомъ за 3,000 флориновъ, о великолѣпныхъ „tapisseries“, спеціально заказанныхъ Вагнеромъ для его швейцарской виллы и проч. Словомъ сказать, у нашего артиста завелась уже и швейцарская вилла. Но, разумѣется, русское богатство было исчерпано очень скоро и затѣмъ біографію Вагнера приняли въ свои испытанныя руки разные сатирическіе листки Вѣны, которые сообщаютъ, что вскорѣ отъ всего богатства маэстро осталась одна пожалованная ему въ Россіи табакерка; но пришли воры и похитили и эту табакерку, оставивъ автору однако рукописи „Тристана и Изольды“ и „Кольца Нибелунга“.—Такимъ образомъ дѣла Вагнера шли все хуже и хуже; „Тристана и Изольду“ не принимали ни на одну сцену, средствъ къ жизни не было никакихъ, надеждъ набудущее тоже, и скоро должно было наступить время, когда не могла не податься даже и такая желѣзная энергія, какою обла-

далъ Вагнеръ. И она дѣйствительно подалась! — Рихардъ Вагнеръ рѣшилъ бѣжать изъ Вѣны, да и какъ бѣжать?—отъ долговъ!

Вагнеръ имѣлъ большой талантъ, еще большую энергію, ему было въ это время уже 50 лѣтъ и при всемъ томъ онъ принужденъ былъ *бѣжать* изъ того общества, въ которомъ имѣлъ всѣ права на уваженіе и самую почетную роль...

Только случай выручилъ нашего несчастнаго композитора.—Въ 1864 году умеръ Максимиліанъ, король баварскій, и въ мартѣ этого года на баварскій престолъ вступилъ извѣстный Людовикъ II. Это былъ 19-ти-лѣтній юноша, мечтатель и мистикъ, восторженный поклонникъ „національнаго драматическаго искусства“ и теорій Вагнера въ особенности. „Лоэнгриномъ“ онъ, какъ извѣстно, просто бредилъ, и такимъ образомъ судьба нашего маэстро была въ дальнѣйшемъ болѣе или менѣе обезпечена. Однако безъ курьезовъ дѣло, разумѣется, и тутъ не обошлось.—Тотчасъ по вступленіи на престолъ, молодой король послалъ къ Вагнеру своего личнаго секретаря съ самымъ лестнымъ приглашеніемъ прибыть въ столицу Баваріи. Но нашъ маэстро уже успѣлъ уложиться и убѣжалъ изъ Вѣны, имѣя всѣ поводы опасаться еще и погони. Свой путь онъ направилъ сначала въ Швейцарію, но по дорогѣ свернулъ на Штутгартъ, гдѣ обѣщалъ ему пріютъ старинный пріятель его капельмейстеръ Эккертъ. Между тѣмъ баварскій посланецъ гнался за нимъ по пятамъ и наконецъ настигъ его въ Штутгартѣ. Можно представить себѣ, что долженъ былъ почувствовать несчастный бѣглецъ, когда прочиталъ письмо короля: теперь онъ былъ спасенъ и теперь-же должны были осуществиться всѣ его артистическіе планы. — Немного дней спустя Вагнеръ уже въѣхалъ въ Мюнхенъ, гдѣ баварскій король встрѣтилъ его самымъ радушнымъ образомъ и тотчасъ-же назначилъ ему пенсію.

Дѣятельность Вагнера въ Баваріи была очень разнообразна. Сильный поддержкой короля, онъ теперь сталъ дѣйствовать не стѣсняясь и проводить свои планы и начинанія — прежніе и новые. Такъ, вскорѣ-же послѣ пріѣзда въ Мюнхенъ, онъ занялся, по соглашенію съ королемъ, реорганизаціей мюнхенской консерваторіи по плану, нѣкогда имъ выработанному еще въ Дрезденѣ. Для „Нибелунговъ“ предположено было выстроить особый театръ, и даже велись объ этомъ переговоры съ архитекторомъ Семперомъ, котораго вызвали въ Мюнхенъ. Готовилась постановка „Тристана и Изольды“, для чего выписывались изъ разныхъ мѣстъ Германіи артисты-исполнители, могущіе удовлетворить взыскательнаго автора. И Гансъ Бюловъ, любимый ученикъ и поклонникъ Вагнера, тоже былъ вызванъ въ Мюнхенъ и даже получилъ какую-то придворную должность.

А въ ожиданіи постановки „Тристана и Изольды“ въ Мюнхенѣ давался „Тангейзеръ“, былъ вновь поставленъ на сцену „Морякъ-скиталецъ“ и давались концерты съ исключительно—вагнеровской программой. Вагнеръ хотѣлъ пріучить публику къ своей музыкѣ и такимъ образомъ подготовить успѣхъ для своей новой оперы. Впрочемъ для достиженія послѣдней цѣли онъ принялъ и нѣкоторыя другія мѣры, а именно—рѣшилъ, что въ театръ, на представленіе „Тристана“ будетъ имѣть доступъ *только* публика, сочувствующая автору. Такъ къ апрѣлѣ 1865 года въ нѣкоторыхъ вѣнскихъ газетахъ появилось письмо Вагнера подъ заглавіемъ „Приглашеніе моимъ друзьямъ“; это „Приглашеніе“ созывало со всего свѣта друзей композитора къ предстоящимъ представленіямъ или, какъ онъ ихъ теперь называлъ, „праздничнымъ сценическимъ представленіямъ“, „сценическимъ праздникамъ“ (Bühnenfestspiel). 10 іюня 1865 г. наконецъ начались эти „сценическія празднества“.

Ихъ было всего четыре. Они были дѣйствительно образцовыми представленіями во всѣхъ отношеніяхъ: и

по исполненію, и по грандіозности обстановки, и по затратамъ, какихъ стоила казнѣ эта опера. Дирижировалъ всѣ четыре раза Гансъ Бюловъ, а залу театра наполняла только избранная публика, дѣйствительно вполнѣ дружественная автору. При такихъ условіяхъ, нужно-ли говорить, что получился полнѣйшій успѣхъ?—Громомъ рукоплесканій отзывалась „избранная“ публика; король, присутствовавшій на первыхъ двухъ представленіяхъ, аплодировалъ послѣ каждаго акта, овапіямъ конца не было. и отзвуки этихъ овацій разлетѣлись по всѣмъ концамъ Европы,—у насъ они доставили Вагнеру группу восторженныхъ почитателей и, можетъ быть, сочувствіе нѣкоторой части публики, во Франціи-же произвели обратное дѣйствіе: тамъ очень смѣялись надъ мюнхенской „избранной“ публикой, надъ этими „сценическими праздествами“ съ заранѣе гарантированнымъ успѣхомъ и надъ новой манерой создавать себѣ популярность.

Итакъ, положеніе нашего композитора, казалось, было упрочено: онъ имѣлъ надежную поддержку короля, онъ имѣлъ во всѣхъ концахъ Европы друзей, которые пріѣзжали аплодировать всему, что̀ выходило изъ-подъ его пера, онъ видѣлъ наконецъ грандіозный успѣхъ „Тристана и Изольды“. Въ 1867 и 1868 годахъ такимъ-же порядкомъ, т. е. съ такимъ-же великолѣпіемъ, съ такой-же созванной, избранной публикой и такимъ-же успѣхомъ были поставлены и разыграны „Тангейзеръ, „Лоэнгринъ“ и „Нюренбергскіе пѣвцы“—послѣднее, только что передъ тѣмъ оконченное его произведеніе. Матеріальное обезпеченіе Вагнера, благодаря щедрости короля, было тоже очень удовлетворительно. Но при всемъ томъ читатель ошибется, если подумаетъ, что мытарства Вагнера тутъ и окончились. Нѣтъ, еще нѣтъ: Вагнера скоро выгнали изъ Баваріи. Но прежде всего скажемъ нѣсколько словъ объ отношеніяхъ къ нашему автору короля Людовика II.

Отношенія эти были очень странны. Молодой король питалъ къ Вагнеру нѣчто гораздо большее, чѣмъ

обыкновенное чувство уваженія; это была привязанность, это была дружба и даже нѣчто еще большее: это было какое-то страстное обожаніе, очень близкое къ помѣшательству. Онъ окружилъ себя картинами и эстампами, изображавшими разныя сцены изъ музыкальныхъ драмъ Вагнера; онъ бредилъ Вагнеромъ и только Вагнеромъ, рѣшительно забывая свои обязанности правителя. Говорятъ даже, что онъ носилъ костюмы, театральные костюмы разныхъ героевъ его произведеній. Впослѣдствіи онъ приказалъ еще изготовить для себя особый челнокъ, который везли два искусственные лебедя, снабженные очень сложными механизмами; и на этомъ челнокѣ бѣдный король, одѣтый въ костюмъ Лоэнгрина, катался по озеру замка Штарнбергъ, воображая себя рыцаремъ Грааля. Всѣ эти странности естественно тревожили министровъ короля и производили впечатлѣніе политическаго скандала. Общее чувство возмущалось все болѣе противъ короля-мечтателя и всѣмъ извѣстнаго фаворита его Рихарда Вагнера, которому не безъ основанія приписывали всю вину происходившей съ королемъ бѣды. Всѣ обвиняли Вагнера, что своими раззорительными затѣями онъ истощаетъ бюджетъ небогатой Баваріи: чего стоили его дорогія оперы, чего будетъ стоить предположенный грандіозный театръ спеціально для вагнеровскихъ произведеній! Онъ беретъ еще отъ короля значительную пенсію, онъ ничего не жалѣетъ для удовлетворенія своихъ расточительныхъ привычекъ— онъ, этотъ чужеземецъ-пруссакъ, этотъ атеистъ, этотъ завѣдомый революціонеръ! и пр., и пр. Ненависть населенія къ Вагнеру возростала не по днямъ, а по часамъ. Автономисты, консерваторы, клерикалы, словомъ всѣ партіи соединились противъ Вагнера. А сколько тутъ было еще личныхъ враговъ его—разныхъ профессоровъ консерваторіи, благодаря ему, потерявшихъ занятія, оперныхъ артистовъ, имъ обойденныхъ и т. д., и т. д. — Вагнеръ имѣлъ удивительную способ-

ность возстановлять противъ себя рѣшительно всѣхъ и вся.

Король долго не желалъ замѣчать этого общаго негодованія; но недовольство народа стало принимать наконецъ такой тревожный и грозный характеръ, что благоразуміе заставило Людовика II уступить общимъ требованіямъ, „чтобы доказать, говорилъ онъ въ письмѣ къ одному изъ своихъ министровъ, что довѣріе и любовь его возлюбленнаго народа стоятъ въ его глазахъ на первомъ мѣстѣ“ Вагнеръ долженъ былъ удалиться изъ Баваріи, по крайней мѣрѣ на время. А вѣрноподданные короля баварскаго были чрезвычайно довольны и увѣряли другъ друга, что ненавистный Вагнеръ уѣхалъ навсегда. Въ ознаменованіе такого счастливаго событія мюнхенскій „Punch“ помѣстилъ изображеніе „бѣднаго путешественника“, направляющагося въ Женеву. Съ клюкой въ рукѣ, въ помятомъ цилиндрѣ шагаетъ онъ по дорогѣ, держа въ рукахъ билетъ съ надписью „8,000 флориновъ ежегодно“. Такъ провожалъ Мюнхенъ нашего многострадальнаго композитора.

Вагнеръ уѣхалъ въ Швейцарію. Мюнхенъ успокоился. Вскорѣ послѣ этого началась война Германіи съ Австріею, въ которой Бавaрія принимала дѣятельное участіе, и вниманіе баварцевъ такимъ образомъ было отвлечено и отъ Вагнера и отъ его музыки. А года черезъ два послѣ войны раздраженіе противъ Вагнера и совсѣмъ исчезло, такъ что онъ могъ безпрепятственно вернуться въ столицу Баваріи къ постановкѣ на тамошней сценѣ „Нюренбергскихъ Пѣвцовъ“. Послѣдняя гроза въ жизни Вагнера такимъ образомъ миновала. Послѣдняя—да! Но въ это время нашему композитору было уже 55 лѣтъ.

ГЛАВА X.

Музыкальный геній Германіи.

Временное возвращеніе къ литературной дѣятельности.—Императорскій маршъ и пожертвованіе Вильгельмомъ I-мъ 300 талеровъ на «національное» вагнеровское искусство.—Образованіе «вагнеровскихъ обществъ» въ Германіи и сборы пожертвованій на постройку спеціальнаго вагнеровскаго театра. — Торжественное открытіе его въ Байрейтѣ.—Реформаторская слава и смерть Вагнера.

Почти одновременно съ постановкой на мюнхенской сценѣ „Нюренбергскихъ Пѣвцовъ“, въ іюнѣ 1868 года, Вагнеръ издалъ въ свѣтъ брошюру подъ заглавіемъ „Нѣмецкое искусство и нѣмецкая политика“. Эта брошюра имѣетъ рѣшительный характеръ памфлета, направленнаго противъ Франціи.

Вотъ въ двухъ словахъ ея содержаніе.

Союзная армія освободила Германію отъ ненавистнаго ига Наполеона I. Но какая польза въ томъ, что Франція была побѣждена матеріально, когда она продолжаетъ побѣждать своихъ побѣдителей вліяніемъ своей литературы и искусства? Чтобы дать отпоръ этому нравственному гнету, недостаточно штыковъ и пушекъ,—нужно создать національное нѣмецкое искусство, которое могло-бы противостать французскому вліянію. Далѣе можно понять, что образцы такого „національнаго искусства“ уже созданы Вагнеромъ, и что важнѣйшіе изъ нихъ, по винѣ германскихъ владѣтельныхъ особъ, очень скупыхъ на денежныя средства, остаются до сихъ поръ неизвѣстными германской публикѣ. Требовалось, однимъ словомъ, чтобы гдѣ-нибудь были поставлены „Нибелунги“.

Увы!—Автору тетралогіи приходилось еще долго по-

дождать, пока „Кольцо Нибелунга“ попало на сцену—по крайней мѣрѣ въ томъ видѣ, въ какомъ желалъ композиторъ. Это было слишкомъ раззорительное предпріятіе: чтобъ угодить требованіямъ Вагнера, нужна была для тетралогіи совсѣмъ особая, слишкомъ, чрезмѣрно дорогая обстановка, нуженъ былъ спеціальный театръ—грандіозный и по средствамъ сцены и, разумѣется, по стоимости. Король баварскій, всегда благосклонный къ нашему композитору, пытался, правда, сдѣлать для Вагнера, что было въ его средствахъ, и ставилъ на сцену отдѣльныя части тетралогіи, напр. въ 1869 году—„Рейнское Золото“, а въ слѣдующемъ 1870 г—вторую часть „Валькиріи“. Но все это было не то, о чемъ мечталъ Вагнеръ. Свой успѣхъ и свое значеніе онъ полагалъ именно въ цѣломъ; только исполненіе *всей* тетралогіи могло дать публикѣ надлежащее понятіе о твореніи Вагнера; только въ такомъ видѣ „Кольцо Нибелунга“ становилось образчикомъ истиннаго „національнаго германскаго искусства“. Но король баварскій былъ слишкомъ бѣденъ для грандіознаго предпріятія Вагнера.

И вотъ, въ ожиданіи будущаго благопріятнаго стеченія обстоятельствъ, нашъ маэстро опять принялся за литературную дѣятельность. Въ 1870 году была вновь издана прежняя, извѣстная брошюра его „О юдаизмѣ въ музыкѣ“, теперь уже подписанная полнымъ именемъ автора. И какъ-бы желая воспользоваться шумомъ, произведеннымъ этою брошюрой, Вагнеръ вслѣдъ затѣмъ публиковалъ еще двѣ работы критическаго характера. Первая изъ нихъ была озаглавлена „Ueber das Dirigiren“ (о дирижированіи). Она задѣвала многихъ изъ дѣйствующихъ и прославленныхъ капельмейстеровъ и возобновила всѣ споры за и противъ Вагнера и его музыкальныхъ идей. Нужно замѣтить, что, несмотря на свою крайность, этотъ маленькій музыкальный трактатъ считается однимъ изъ лучшихъ произведеній, вышедшихъ изъ-подъ пера Вагнера. Вторая брошюра носитъ заглавіе „Бетховенъ“.

Она появилась въ декабрѣ 1870 года и представляетъ изъ себя въ сущности довольно странное сочиненіе. Тамъ вы находите и музыку, и Шопенгауэра, и Бетховена. Самое лучшее, что можно извлечь оттуда, это мысли Вагнера о значеніи музыки Бетховена, которыя дѣйствительно заслуживаютъ серьезнаго вниманія.

Въ томъ-же 1870 году Вагнеръ, овдовѣвшій еще въ началѣ 1866 года, вторично женился на m-me Бюловъ, разведенной женѣ своего любимаго ученика и поклонника Ганса Бюлова, урожденной m-lle Листъ. Это было со стороны Вагнера одно изъ тѣхъ рѣдкихъ увлеченій сердца, какія судьба иногда посылаетъ избраннымъ людямъ даже и на склонѣ ихъ дней. Со стороны-же m-me Бюловъ это былъ шагъ вполнѣ человѣческій и вполнѣ понятный, хотя въ то время ей было уже 29 лѣтъ и она имѣла четверыхъ дѣтей. Гансъ Бюловъ ужь слишкомъ фанатично поклонялся Вагнеру; супруга Бюлова уже слишкомъ часто слышала о божественной геніальности Вагнера и наконецъ предпочла божество жрецу этого божества. Впрочемъ оскорбленный въ этомъ инцидентѣ держалъ себя въ высшей степени благородно. Онъ болѣе никогда не встрѣчался ни съ своимъ прежнимъ учителемъ, ни съ его новой женой. „Если-бы, говорилъ онъ, это былъ человѣкъ, котораго позволительно убить, то это было-бы уже давно сдѣлано“. И затѣмъ, ненавидя соперника, онъ остался такимъ-же, какъ и прежде, горячимъ пропагандистомъ его идей и произведеній. Отъ новаго брака Вагнера родился вскорѣ сынъ, котораго отецъ, въ то время очень занятый третьею частью тетралогіи, назвалъ въ честь героя драмы Зигфридомъ.

Между тѣмъ желаніе видѣть свою тетралогію въ цѣломъ на сценѣ, которая удовлетворяла-бы всѣмъ требованіямъ ея автора, не покидала Вагнера. Но для того, чтобы это желаніе могло осуществиться, нуженъ былъ совсѣмъ особенный, спеціальный театръ. Для реализаціи такого предпріятія нужны были огромныя средства, какими не

располагалъ король баварскій. И вотъ нашъ бѣдный композиторъ сталъ соображать такъ: Германія только что превратилась въ имперію; новый императоръ, впрочемъ очень мало склонный къ искусству вообще и къ музыкѣ въ частности, долженъ покровительствовать однако „національному германскому искусству“. Кромѣ того новоиспеченная имперія заручилась во Франціи порядочнымъ кушемъ денегъ... О, если-бы онъ зналъ, куда ушли потомъ эти французскія деньги!—Какъ-бы то ни было, Вагнеръ на всякій случай написалъ нѣкоторый „Kaisermarsch“, который предназначался ко дню коронаціи новаго императора. Отъ этого марша вѣдь могли получиться такія спасительныя послѣдствія для „національнаго германскаго искусства“... Однако увы!—всѣ послѣдствія выразились только въ томъ, что императоръ прислалъ автору „Kaisermarsch'a 300 талеровъ. Этого было конечно слишкомъ мало для грандіозныхъ цѣлей Вагнера и не о такомъ вознагражденіи онъ мечталъ, когда писалъ свой „Kaisermarsch“. Онъ былъ недоволенъ и не скрывалъ недовольства; свое предпріятіе, т. е. основаніе особаго театра для своихъ „національныхъ“ произведеній, онъ считалъ дѣломъ патріотическимъ, „вполнѣ достойнымъ поддержки нашего молодого императорскаго правительства“, тѣмъ болѣе, что „германскій народъ самъ по себѣ бѣденъ и не имѣетъ въ своемъ распоряженіи обширныхъ средствъ, необходимыхъ для удовлетворенія его интеллектуальныхъ потребностей. Правительство-же въ это время было богато до избытка“ и пр. Какъ-бы то ни было, достовѣрно извѣстно, что правительство изъ всѣхъ французскихъ милліардовъ удѣлило на „національное“ вагнеровское искусство только 300 талеровъ.

Тогда нашъ композиторъ обратился къ патріотизму народа, къ тому самому народу, который, по собственнымъ словамъ Вагнера, былъ бѣденъ и не располагалъ средствами для удовлетворенія своихъ интеллектуальныхъ

потребностей. И народъ далъ средства, нужныя для осуществленія патріотическихъ цѣлей Вагнера.—Повсюду въ Германіи, а затѣмъ и за границей стали образовываться „Вагнеровскія Общества“ (Wagnerverein'ы), имѣвшія цѣлью собраніе средствъ, необходимыхъ для постройки театра, въ которомъ давались-бы только вагнеровскія произведенія, а ближайшимъ и главнымъ образомъ его тетралогія. И къ веснѣ 1872 года сборы эти дали уже такіе крупные результаты, что можно было приступить къ постройкѣ предположеннаго театра.

Теперь возникалъ вопросъ о мѣстѣ, гдѣ слѣдуетъ воздвигнуть театръ-святилище германскаго искусства. Вагнеръ желалъ оставаться въ предѣлахъ Баваріи, вблизи своего покровителя-короля. Но онъ рѣшительно отказывался отъ враждебнаго ему Мюнхена, и такимъ образомъ окончательный выборъ его палъ на Байрейтъ, маленькій городокъ Верхней Франконіи, съ населеніемъ въ 20 тысячъ человѣкъ. Правда, такое незначительное населеніе не могло дать Вагнеру достаточной публики для его будущаго театра, да и художественное развитіе мѣстныхъ жителей стояло не очень высоко, но за то тутъ не было и вражды къ Вагнеру, какъ въ Мюнхенѣ, тутъ не было, однимъ словомъ, ни предубѣжденности, ни установившихся привычекъ, ни традицій. И Вагнеръ рѣшилъ вопросъ. Въ началѣ 1872 года онъ переѣхалъ съ семействомъ въ Байрейтъ и построилъ тамъ себѣ домъ, а въ маѣ того-же года, въ день его рожденія послѣдовала и закладка театра. Около двухъ тысячъ пѣвцовъ и музыкантовъ собралось въ Байрейтъ ко дню торжества; король Людовикъ II прислалъ Вагнеру телеграмму самаго милостиваго содержанія, выражая въ ней свою неизмѣнную благосклонность къ автору трилогіи и привѣтствуя „великое предпріятіе“. Словомъ, торжество было и полное и ничѣмъ не омраченное.

Событіе 22-го мая 1872 года было, разумѣется, чрезвычайно утѣшительно, но до окончанія постройки

театра и постановки на сценѣ „Кольца Нибелунга“, было все-таки еще далеко: приходилось подождать до лѣта 1876 года, когда тетралогія наконецъ увидѣла свѣтъ. Между тѣмъ судьба послала Вагнеру еще одно испытаніе, впрочемъ на этотъ разъ уже несомнѣнно комическаго свойства. Нашелся именно какой-то докторъ Пушманъ (Puschmann), который опубликовалъ — это было въ концѣ 1872 года—что Вагнеръ страдаетъ психическимъ разстройствомъ. Почтенный докторъ говорилъ, будто онъ очень восхищается „Тангейзеромъ“ и „Лоэнгриномъ“, но что творческая сила автора этихъ оперъ поразительно ослабѣла и даже изсякла совершенно со времени его прибытія въ Мюнхенъ, гдѣ и обнаружились первые признаки его болѣзни. „Считая съ этого времени, утверждалъ докторъ, артистъ оказывается угнетеннымъ скорбными мыслями о своемъ безсиліи, и всѣ попытки вновь пробудить свой геній привели его лишь къ самымъ плачевнымъ результатамъ“ и проч. Подъ „плачевными“ результатами нужно, стало быть, понимать такія вещи, какъ „Нюренбергскіе Пѣвцы“, „Тристанъ и Изольда,“ „Кольцо Нибелунга“ и проч. Эта выходка объяснялась, какъ говорятъ, личной злобой и, разумѣется, никакихъ послѣдствій для Вагнера и его артистической репутаціи не имѣла.

А затѣмъ—нашъ біографическій очеркъ оказывается оконченнымъ, ибо дальше для нашего композитора наступилъ періодъ признанной славы, рядъ тріумфовъ, довольно спокойная и даже комфортабельная жизнь, и впереди еще сіяла волшебнымъ свѣтомъ посмертная слава. Но ни тріумфовъ, ни славы нашего автора мы описывать не будемъ, потому что успѣхи и удачи Вагнера, явившіеся чуть не на краю его могилы, представляются не характерными въ жизни геніальнаго человѣка, проведшаго почти всю жизнь среди неудачъ и неуспѣховъ. Вагнеръ умеръ 13 февраля 1883 г. въ Венеціи и похороненъ въ Байрейтѣ. Вскрытіе трупа показало, что смерть произошла отъ разрыва сердца.

ИЗДАНІЯ Ф. ПАВЛЕНКОВА.

Продаются во всѣхъ книжныхъ магазинахъ. Главный складъ въ книжномъ магазинѣ П. Луковникова (Спб., Лештуковъ пер., № 2).

Для дѣтей и юношества.

ДВА ПРОКАЗНИКА. Шуточный разсказъ въ стихахъ. *В. Буша.* Переводъ съ 25 нѣмецк. изданія. Около 100 рис. Ц. **60** к., въ пап. **75** к.. въ пер. **1** р. **25** к.

ВЪ ДОБРЫЙ ЧАСЪ! Дѣтскіе разск. *А. Лягидэ.* Съ рисунками. Ц. **75** к., въ папкѣ **1** р., въ переплетѣ **1** р. **25** к.

РУССКІЯ НАРОДНЫЯ СКАЗКИ ВЪ СТИХАХЪ. *А. Брянчанинова.* Съ предисловіемъ Тургенева и 50 рисунками. Ц. **2** р., въ пап. **2** р. **50** к., въ перен. **3** р.

ЧЕРНЫЕ БОГАТЫРИ. *Е. Конради.* Съ 58 рис. Ц. **2** р., въ перепл. **2** р. **75** к.

ЗАДУШЕВНЫЕ РАЗСКАЗЫ. *П. Засодимскаго.* Два тома съ 136 рис., цѣна кажд. въ папкѣ **1** р. **50** к.. въ перепл. **2** р.

ХОРОШІЕ ЛЮДИ. *В. Острогорскаго.* 45 рис. 2 изд. Въ пап. **1** р., въ пер. **1** р. **75** к.

ИЗЪ ЖИЗНИ ИСТОРІИ. *А. Арсеньева.* Съ рис., въ папкѣ **1** р. **50** к., въ пер. **2** р.

ПОСЛУШАЕМЪ! Разск. *А. Нольде.* 28 рис. Въ папкѣ **1** р., въ пер. **1** р. **50** к.

ДѢТСКІЙ МАСКАРАДЪ. *Н. Азбелева.* Съ 16 рис. Ц. **20** к.

НАГЛЯДНЫЯ НЕСООБРАЗНОСТИ. (Дѣтскія задачи въ картинкахъ) *Ф. Павленкова.* 200 рисунковъ на 10 листахъ. Ц. **1** р. „Объясненіе“ къ нимъ **5** к.

ТРОЙНАЯ ГОЛОВОЛОМКА. *В. Обрегимова.* Сборникъ геометрическихъ игръ. Съ 300 рисун. и 39 кастетами. Ц. **1** р.

МАТЕМАТИЧЕСКІЕ СОФИЗМЫ. 50 теоремъ, доказывающихъ, что $2 \times 2 = 5$, часть больше своего цѣлаго, и пр. Составилъ *В. Обрегимовъ.* 2-е изд. Ц. **40** к.

ИСКРЫ БОЖЬИ. Біографическіе очерки *А. Островинской.* Ц. **1** р. **25** к.

20 БІОГРАФІЙ ОБРАЗЦОВЫХЪ РУС. ПИСАТЕЛЕЙ. Составилъ *В. Острогорскій.* Съ 20 портретами. 3 изд. Ц. **50** к.

СКАЗКИ ГУСТАФСОНА. Ц. **1** р. **25** к., въ папкѣ **1** р. **50** к., въ перепл. **1** р. **75** к.

ИСТОРІЯ ОТКРЫТІЯ АМЕРИКИ. *Ламефлери.* Съ 52 рис. 2-е изд. Ц. **75** к., въ папкѣ **1** р., въ перепл. **1** р. **30** к.

ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЕ РОМАНЫ ДИККЕНСА въ сокращенномъ переводѣ *Л. Шелгуновой:* Давидъ Копперфильдъ, 2) Домби и сынъ, 3) Оливеръ Твистъ, 4) Большія надежды, 5) Нашъ общій другъ, 6) Лавка древностей, 7) Холодный домъ, 8) Николай Никльби, 9) Крошка Доррить, 10) Два города. Цѣна каждаго романа **40** к. Въ папкѣ **50** к.

ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ ПУТЕШЕСТВІЕ. *С. Воригофера.* Съ 73 рис. Ц. **2** р., въ папкѣ **2** р. **25** к., въ пер. **2** р. **50** к.

ЧРЕЗЪ ДЕБРИ И ПУСТЫНИ. *С. Воригофера.* Съ иллюстраціями. Ц. **2** р., въ пап. **2** р. **25** к., въ пер. **2** р. **75** к.

СКАЗОЧНАЯ СТРАНА. *С. Воригофера.* Съ иллюстр. Ц. **2** р., въ папкѣ **2** р. **25** к., въ перепл. **2** р. **75** к.

ПРИКЛЮЧЕНІЯ КОНТРАБАНДИСТА. *С. Воригофера.* Съ иллюстрац. Ц. **1** р. **50** к., въ папкѣ **1** р. **75** к., въ пер. **2** р. **25** к.

МУЧЕНИКИ НАУКИ. *Г. Тисандье.* Переводъ подъ ред. *Ф. Павленкова.* Съ 55 рис. 3 изд. Ц. **1** р. **50** к., въ пер. **2** р.

НАУЧНЫЯ РАЗВЛЕЧЕНІЯ. *Тисандье.* Пер. подъ редакціей *Ф. Павленкова.* 353 рис. Ц. **2** р., въ пер. **2** р. **75** к.

МАТЕМАТИЧЕСКІЯ РАЗВЛЕЧЕНІЯ. *Люкаса.* Съ франц. Ц. **1** р.

ВЕЧЕРНІЕ ДОСУГИ. *А. Круглова.* Съ 70 рис. Ц. **1** р. **25** к., въ папкѣ **1** р. **50** к., въ перепл. **2** р.

РЫЖІЙ ГРАФЪ. НЕРАЗЛУЧНИКИ. ДОЧЬ УГОЛЬЩИКА. *П. Засодимскаго.* Съ рис. Ц. каждой книжки по **35** к.

ЖИВЫЯ КАРТИНКИ. *А. Смирнова.* Съ 50 рис. Ц. **1** р. **50** к., въ папкѣ **1** р. **75** к., въ переплетѣ **2** р.

ЯНКИ ВОЛОГОДСКАГО УѢЗДА. *А. Круглова.* Съ 6 рис. Ц. **25** к.

НЕЗАБУДКИ. *А. Круглова.* Сборникъ разсказовъ. Съ 40 рис. Ц. **1** р. **50** к., въ папкѣ **1** р. **75** к., въ перепл. **2** р.

ПРИКЛЮЧЕНІЯ СВЕРЧКА. *Э. Кандеза.* 67 рис. Ц. **2** р., въ папкѣ **2** р. **25** к., въ переплетѣ **2** р. **50** к.